

В НОМЕРЕ: САМАЯ ПОЛНАЯ С САМОГО НАЧАЛА И ПО НАШИХ ДНЕЙ ИСТОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВ ЯПОНСКОЙ КОМПАНИИ **IBANEZ**
 ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ С РОМАНОМ МИРОШНИЧЕНЫМ И ГЛАВНЫМ «МАШИНИСТОМ» СТРАНЫ АНДРЕЕМ МАКАРЕВИЧЕМ

Guitarists

MAGAZINE

ГИТАРЫ
 УСИЛИТЕЛИ
 ПРИМОЧКИ
 СТАТЬИ
 ИНТЕРВЬЮ
 МАСТЕР-КЛАССЫ
 СОВЕТЫ

ZAC NYLDE
 KEITH BECK
 KIRK HAMMETT
 PAUL GILBERT
 STEVE VAI
 SCOTT IAN
 JIMMY HETFIELD
 BRIAN JOHNSON
 MICHAEL ENICOURT
 JEFFREY HARRISON

LINE 6



Недостающее звено эволюции

Marshall
 Yngwie Malmsteen
 ★★★★★ YJM100

ISSN 1999-687X



121 стр.

ДОМАШНЯЯ
 ПРОСТОТА С ОЧЕНЬ
 ХОРОШИМ ЗВУКОМ

22 стр.

MESA/BOOGIE
 Transatlantic TA15

ОГРАНИЧЕННЫЙ ТИРАЖ
 CRETSCH GEORGE HARRISON
 G6 128T-GH DUOJET - 60 ГИТАР

20 стр.

PAWN SHOP SERIES
 «ЛОМБАРДНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ»
 НОВЫХ МОДЕЛЕЙ ГИТАР

90 стр.

Fender

Стильные гибриды нового сезона

240 СТРАНИЦ КРАСОЧНО ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ О ГИТАРИСТАХ, ГИТАРАХ, УСИЛИТЕЛЯХ, МУЗЫКЕ И ОБО ВСЕМ ГИТАРНОМ

ЛУЧШИЙ МАГАЗИН ДЛЯ МУЗЫКАНТОВ

КВАЛИФИЦИРОВАННЫЕ ПРОДАВЦЫ И КОНСУЛЬТАНТЫ ПОМОГУТ ОПРЕДЕЛИТЬСЯ С ПОКУПКОЙ

WWW.MUZTORG.RU



сеть музыкальных салонов

музторг



★ — // — ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ — // — ★
ТОРГОВЛЯ
МУЗЫКАЛЬНЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

**РАЗНЫХ ЦЕНОВЫХ КАТЕГОРИЙ
ДЛЯ РЕШЕНИЯ ЛЮБЫХ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ**

КРАСНОХОЛМСКАЯ НАБ., 3
ВЯТСКАЯ УЛ., 1
САЯНСКАЯ УЛ., 11/1
ВЯТСКАЯ УЛ., 1
НЕГЛИННАЯ УЛ., 6/2

■ МУЗТОРГ-ДИСКОНТ
■ МУЗТОРГ-УАМАНА
■ МУЗТОРГ-МАЭСТРО

■ (495) 641-04-44
■ (495) 641-59-41
■ (495) 641-59-71
■ (495) 641-59-51
■ (495) 641-59-31

ЗАКАЖИТЕ ЛЮБОЙ ТОВАР ОНЛАЙН В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНЕ МУЗТОРГ: (495) 641-59-59, [SHOP@MUZTORG.RU](mailto:shop@muztorg.ru)

toneprint



Представляем вам новую серию педалей! Они не только круто звучат и отлично выглядят, но и обладают революционной технологией TonePrint, раскрывающей новые возможности, которые ранее были не доступны. TonePrint позволяет бесплатно скачивать и использовать настройки, созданные вашими любимыми гитаристами. Всё что нужно сделать — это подключить педаль через USB соединение к компьютеру. Самый лучший звук для реализации ваших собственных музыкальных идей! Не подражай кумиру, а играй как он!

Серия Tone Transfusion



Corona
Chorus



Hall of Fame
Reverb



Shaker
Vibrato



Flashback
Delay



Vortex
Flanger



Dark Matter
Distortion



MojoMojo
Overdrive

* В настоящее время в линейке 5 педалей, поддерживающих TonePrint: Flashback Delay, Hall of Fame Reverb, Corona Chorus, Vortex Flanger и Shaker Vibrato



tcelectronic.ru



tc electronic®



LINE 6


28 моделей гитар в одной

12 вариантов строя

функция "виртуальный каподастр"

возможность настройки с компьютера

высочайшее качество изготовления



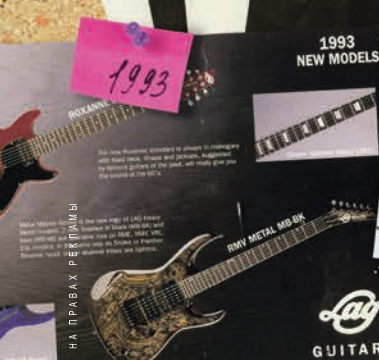
Каждая из гитар Line 6 JTV, разработанных мастером Джеймсом Тайлером в формате наиболее ярких представителей своих эпох, является полноценным профессиональным инструментом, дополненным современными функциональными возможностями Line 6 Variax.

JAMES TYLER VARIAX GUITARS

**отличные электрогитары
с широким эмуляционным спектром звучания**

Помимо собственного звука каждая гитара обладает набором из почти трёх десятков звучаний различных гитар - от акустики, банджо, ситар, до различных моделей полуакустических и электрогитар, с возможностью использования с каждой из них более десяти альтернативных вариантов строя.





Андрей Макаревич выглядел удивленным. По окончании фотосессии и интервью мы протянули ему обложку альбома Joe Satriani «Time Machine» и попросили там не просто расписаться, но еще и вывести «Но зато мой друг лучше всех играет блюз» — строчку из знаменитой песни группы «Машина Времени».

Конечно, Макаревич написал — все-таки за десятилетия, что он провел в русском роке и, следовательно, общении с отечественными любителями музыки, он насмотрелся всякого и, как сам же спел, «видел эту жизнь без прикрас». Хотя, возможно, циничный юмор нашего журнала показался ему чем-то новым. Но вы только подумайте — гитарист «Машины Времени» пишет на альбоме с названием «Time Machine» что-то про своего друга, который якобы лучше всех играет... Понимаете, написать на альбоме Satriani, что кто-то там лучше всех играет... В общем, для нас это выглядело смешным.

Мы вообще живем в такое время, когда очень многое кажется смешным. Артур Булатов, гитарный бренд-менеджер, лезет на гору Эльбрус и берет с собой на эту вершину не портрет красивой женщины, не знамя горячо любимой отчизны, не бутылочку нефilterованного пива — он тащит на эту фантастическую высоту футболку с логотипом гитарного журнала.

Сергей Тынку, главный редактор этого журнала, насмотрелся репортажей с чемпионата мира по футболу, где больше чем обо всех игроках вместе взятых говорили об осьминоге Пауле, который предсказывал результаты футбольных матчей. Перед ним ставили две кормушки с нарисованными флагами стран на каждой и, когда он начинал есть, то в матче побеждала та страна, чей флаг был на кормушке, которой пользовался Пауль. Так вот, Сергей сложил дома две стопки журналов — Guitars Magazine и Cosmopolitan, что читает его жена. На кону лежала тысяча долларов семейного бюджета. Если бы домашний кот лег на стопку Cosmo, то при-



Сергей Тынку
Главный редактор
tynku@guitarsmagazine.ru



шло бы купить новые сережки для жены, а если на Guitars Magazine, то гитару Gibson Nighthawk Custom выпуска 1993 года. Кот оказался «нашим человеком» — он не подвел и теперь «в семье не без найдтхука».

Юмор всюду вокруг нас.

В 2011 году без него невозможно относиться к гитарной музыке и к самой электрогитаре. Юмором проникнуты все великие гитаристы — от Les Paul и Jeff Beck до Zakk Wylde и Steve Vai. Не говоря о уж Paul Gilbert, Angus Young, Buckethead — этот список можно продолжить до бесконечности. Просто стоять с электрогитарой и жужжать тяжелые риффы — это уже комедийно, особенно дома перед зеркалом, — посмотрите, какой я рок-стар.



Дмитрий Белинский
Арт-директор
creative@attrade.ru



Алиса Хэттон
Лондонский корреспондент
alisa@guitarsmagazine.ru

Литературный редактор
и корректура текстов:
Ольга Стрекачёва
strekacheva@rambler.ru

НА ОБЛОЖКЕ:

Zakk Wylde
— лидер группы
Black Label Society

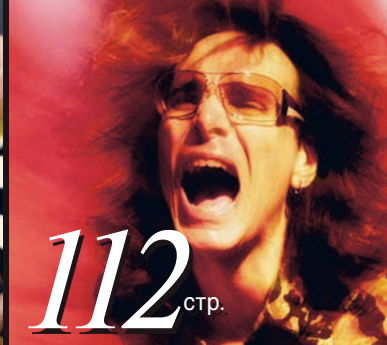
КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ И ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ ЖУРНАЛА

Журнал Guitars Magazine. Издатель и Учредитель: ЗАО «АТ Трэйд»
Главный редактор: Тынку С.А.
Адрес редакции: 109147, г. Москва, ул. Марксистская, д. 3, стр. 2
Тел. (495) 641-59-95 e-mail: rock@soundmanage.ru www.guitarsmagazine.ru
Отпечатано: ООО «ФПК Подиарт»
Адрес: 109316, Москва, ул. Сосинская, д. 43
Тираж: 5 000 экз.
Свободная цена

ЖУРНАЛ GUITARS MAGAZINE
ЗАРЕГИСТРИРОВАН В
ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБЕ ПО
НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ И
МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ:
П/И №ФС77-33062 ОТ
5 СЕНТЯБРЯ 2008 ГОДА.
ЗА СОДЕРЖАНИЕ РЕКЛАМНЫХ
МАТЕРИАЛОВ РЕДАКЦИЯ
ОТВЕТСТВЕННОСТИ НЕ НЕСЕТ.



8
стр.



112
стр.



72
стр.



92
стр.



26
стр.



126
стр.



20
стр.



46
стр.



54
стр.



90
стр.



22
стр.



68
стр.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОРТРЕТ

- 8стр. Zakk Wylde – Железный человек с черной меткой
46стр. Kirk Hammet – Все, что мы о нем не знали

ИНТЕРВЬЮ

- 26стр. James Hetfield – Как закалялась сталь
54стр. Андрей Макаревич – Пока не научился
68стр. Jeff Beck – Отгремели концертные звуки
84стр. Paul Gilbert – Положите его в кейс
92стр. Роман Мирошниченко – Делить на стили ни к чему
104стр. Nuno Bettencourt – Ищем потерянную деталь
112стр. Steve Vai – Для чего живет художник

ЛЕГЕНДАРНЫЕ

- 20стр. George Harrison Gretsch – Битловская винтовка
64стр. Jeff Beck Gretsch & Gibson – Не фендером единым
72стр. David Gilmour Strat – Пройдя все круги ада
132стр. Ibanez – Жизнь и удивительные приключения

ИНСТРУМЕНТАРИЙ

- 22стр. Mesa TrandAtlantic – Все краски гитарного звука
25стр. Marshall Yngwie Malmsteen – Плекси нового века
52стр. Gibson 7 string: Flying V & Explorer – Седьмое чудо
70стр. Gibson Les Paul 58-60 – Берст сводит с ума
80стр. Slash: Marshall & Gibson – Формула суперсаунда
82стр. Gibson RD Standard – Гитара ягодка опять
90стр. Fender Pawn Shop – Перепутали детали
101стр. Vox Nightrain – Поезд в светлое гитарное будущее
102стр. Jackson Chris Broderick – Оружие по уставу
110стр. Marshall 20/20, JMP1, 1912 – Башня в квартире
121стр. Vox AC4 – Милое домашнее животное
126стр. Line6 M-Series – Процессоры с другой моралью
130стр. EVH-Wolfgang-Set-Neck – Леспольчик от Эдди
230стр. Gibson BFG Les Paul Trem – Самый странный зверь
232стр. Jackson Scott Ian Soloist – Иногда они возвращаются
236стр. Lag Ukulele – Мал золотник, да дорог

УРОКИ ИГРЫ

- 124стр. Дж. Россини – Вильгельм Телль спешит на помощь

ОБЗОРЫ DVD

- 67стр. Jeff Beck – Концерт в честь учителя и друга
129стр. AC/DC – Старые вечные песни в новом качестве

В СОЗДАНИИ ЖУРНАЛА ПРИНИМАЛИ УЧАСТИЕ:

Максим Алтухов, Натаван Емельянова, Артур Булатов, Тим Исмаилов, Михаил Панин, Семен Попадюк, Сергей Васильев, Наталья Воронова
Фотографы: Сергей Горбунов, Сергей Тынку, Арсений Белинский
Спасибо за поддержку Владимиру Марковичу, Анне Куликовой, Юрию Шагину и Дмитрию Кузнецову.

БОЛЬШАЯ ВОЛНА НОВОГО ЗВУКА В МАГАЗИНАХ

POP-MUSIC.RU

Вся продукция, носящая имя ARIA GUITARS, базируется на 55-летнем опыте производства гитар, имеет солидный потенциал для дальнейшего прогресса, предоставляет музыкантам новые звуковые возможности. Сегодня под торговой маркой «Aria Pro II» живет и работает транснациональная семья компаний по производству гитар и аксессуаров к ним. «Aria» (Япония), «Aria» (США), «Aria» (Корея), «Aria» (Испания), «Ariana» (Индонезия), «Legend» (Гонг Конг) все они выросли из японской фирмы «Arai & Corp.», ставшей живой легендой гитаростроения.

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



ARIA STG-003 WH



ARIA

WWW.POP-MUSIC.RU

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ДИСТРИБЬЮТОР

WWW.POP-MUSIC.RU; WWW.SPB-MUSIC.RU;
WWW.GUITARSHOP.RU; WWW.FOCUSPRO.INFO;
WWW.LIGHTSHOW.RU; WWW.KLAVISHA.RU

LINE 6

Модели усилителей в процессорах Line 6 POD HD по звучанию, ощущению, отзывчивости на динамику игры стали ближе к оригиналам, как ещё никогда ранее. Звучание моделей чистых каналов усилителей по настоящему яркое и искрящееся с высокой детализацией, а модели перегруженных каналов, подобно ламповым усилителям, тонко реагируют на положение ручки громкости на гитаре, изменяясь от плотного кранча до лёгкого брейкапа.

REVOLUTIONARY HD MODELING

новое поколение процессоров
– очередной прорыв в мире моделирующих эффектов

Секция обработки сигнала представлена в серии POD HD разнообразными видами эффектов. Лёгкая в редактировании, сохранении настроек и возможности синхронизации при помощи tap tempo, вся эта коллекция дилеев, ревербераторов, модуляционных и специальных эффектов поможет создать ваше собственное уникальное звучание.



до 22 моделей усилителей
более 100 эффектов обработки
до 6-8 эффектов одновременно
встроенный 24-48 сек. лупер
линейный стерео вход для CD/MP3

НА СВЕТЕ ЕСТЬ ОЧЕНЬ МНОГО ХАРИЗМАТИЧНЫХ МУЗЫКАНТОВ, ЧЬЮ МУЗЫКУ ПРИ ЭТОМ КРАИНЕ НЕИНТЕРЕСНО СЛУШАТЬ — ВЫ БЕЗ ТРУДА ОТЫЩЕТЕ ДЕСЯТКИ ТАКИХ КРУТО ВЫГЛЯДЯЩИХ И РАЗГОВАРИВАЮЩИХ ТИПОВ В ЛЮБОМ РОК-БАРЕ. ПРИ ЭТОМ СРЕДИ ТЕХ, КТО ИГРАЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ХОРОШО И ТАЛАНТЛИВО, ЕСТЬ МНОГО ТАКИХ, ЧТО НАВОДЯТ СКУКУ И УНЫНИЕ СВОИМИ ЧЕРЕСЧУР ПРАВИЛЬНЫМИ МАНЕРАМИ И ОБЛИКОМ (ERIC JOHNSON, ПРОСТИ НАС ЗА ЭТОТ ПАССАЖ). ЧТО ЖЕ КАСАЕТСЯ ЗАККА WYLDE, ОДНОГО ИЗ МИРОВЫХ ЧЕМПИОНОВ ПО КОЛИЧЕСТВУ РЕКЛАМНЫХ ФОТОСЕССИЙ ДЛЯ ГИТАРНЫХ ЖУРНАЛОВ, ТО ЭТО РЕДКИЙ ПРИМЕР ТОГО ИДЕАЛА, ПРО КОТОРЫЙ ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ СКАЗАЛ: «В ЧЕЛОВЕКЕ ВСЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ПРЕКРАСНО...»

ЗАККА WYLDE



BLACK LABEL SOCIETY

ВЫШЕДШИЙ В ПРОШЛОМ ГОДУ АЛЬБОМ — ОДНО ИЗ ТЕХ УДИВИТЕЛЬНЫХ СВИДЕТЕЛЬСТВ ТОГО, КАК У МУЗЫКАНТА, ПЕРЕШАГНУВШЕГО ЗА ОТМЕТКУ В СОРОК ЛЕТ, ВСЕ-ТАКИ НАЧИНАЕТСЯ НОВАЯ ЖИЗНЬ. ОН ПОСТЕПЕННО ВЫБИРАЕТСЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ СЛАВЫ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ГИТАРНОГО ГЕРОЯ И «ВЕЧНОГО» РЫЦАРЯ ПРИ ДВОРЕ ПРИНЦА ТЬМЫ OZZY, СТРОИТ СВОЮ СТУДИЮ, ДУМАЕТ О ВОСПИТАНИИ МОЛОДЫХ РОКЕНРОЛЬНЫХ ТАЛАНТОВ, ДЕЛАЕТ НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ СУМАСШЕДШЕГО ДИЗАЙНА И, КАЖЕТСЯ, ПОДУМЫВАЕТ О ТОМ, ЧТОБЫ ЗАВЯЗАТЬ С АЛКОГОЛЕМ, ЧТО ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ СОВЕРШЕННО НЕВЕРОЯТНЫМ, УЧИТЫВАЯ ВСЮ ЕГО ИСТОРИЮ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ С ЗЕЛЕНЫМ ЗМИЕМ



ЕЩЕ ПОДРОСТКОМ ЗАКК СНИСКАЛ ИЗВЕСТНОСТЬ САМОГО КРУТОГО МОЛОДОГО ГИТАРИСТА НА КЛУБНОЙ СЦЕНЕ ПОБЕРЕЖЬЯ НЬЮ-ДЖЕРСИ. ОН СДЕЛАЛ СВОЙ ПЕРВЫЙ БОЛЬШОЙ ПРОРЫВ В 1987 ГОДУ, КОГДА ЕГО ПРИГЛАСИЛИ К OZZY

Заказ на черное



В 1999 ГОДУ WYLDE ПРИКОСНУЛСЯ К ТЯЖЕЛОМУ РОКУ С НОВОЙ ГРУППОЙ BLACK LABEL SOCIETY. ПЕРВЫЙ ДИСК ГРУППЫ, «SONIC BREW», ПРОДЕМОНСТРИРОВАЛ СПЛАВ ОСНОВНЫХ ВЛИЯНИЙ WYLDE — ТЯЖЕЛЫЙ РОК, БЛЮЗ, АКУСТИКА

Как ты считаешь, это успех альбома 2010 года «Order of the Black» обеспечил тебя и твой проект «Black Label Society» таким высоким уровнем популярности, как никогда ранее?

Я думаю, надо взглянуть на все это под более широким углом, и тогда получится, что это результат множества факторов. Действительно, альбом достиг 4-го места в чартах Billboard и 1-го места по категории «хард-рок», однако это всего лишь показывает рост аудитории Black Label Society. Но неужели вы думаете, что наше попадание на четвертое место — показатель того, что «Order of the Black» наш лучший альбом?

Да на каждом альбоме, в записи которого я участвовал, будь то с Ozzy или на любом другом, я делал все, чтобы показать самое лучшее, на что способен. Ты стараешься выдать

лучшие гитарные соло и чумовейшие риффы, какие только можешь.

Получается, что помимо всего прочего очень важно еще и «оказываться в нужное время в нужном месте»?

Ну разумеется. Вот перед «Order of the Black» мы придерживались того, чтобы выпускать новый альбом каждый год. Примерно, как Led Zeppelin, Black Sabbath и другие мои любимые команды из 70-х годов. Ты просто взгляни на эти записи — это безумие, чувак. За два года (1968–1969), например, Led Zeppelin записали три своих первых альбома (I, II, III). При этом они не сидели все эти два года в студии — они успевали еще и ездить в туры.

Вот и работа над «Order of the Black» не отняла у меня 4 года. Всего 94 дня ушло у нас на абсолют-

но все: притащить свои задницы в студию, где потом сочинить песни, записать их, смикшировать и отмастерить. Но, правда, перерывов на выходные тоже не было ни одного. Более того, работа была настолько интенсивна, что ее даже не назывешь «24 часа 7 дней в неделю», это было «25 часов 8 дней в неделю». И мы привыкли делать так 366 дней в году. Меня устраивает такой режим существования. Так же, как Jimmy Page, однажды сказавший «Led Zeppelin — это моя жизнь», я ощущаю то же самое в отношении Black Label Society.

Как в подобном жизненном ритме тебе приходит осознание того, что пора ехать в тур?

Гастроли — это всегда шанс увидеть другую сторону большой всемирной семьи Black Label Society. Однажды мне кто-то сказал: «Музик, это реально уникальная ситуация, когда вы ездите по миру вместе с толпой фанатов». Но на самом деле я с этим познакомился очень давно на примере Greatful Dead. Нечто Scotty (старший брат моего приятеля Dougie), подсадил меня на Led Zeppelin, Black Sabbath, Fleetwood Mac, Bad Company и в общем всю эту классик-рок шнягу... Так вот Scotty был «Deadhead», а я всегда считал это невероятно крутым.

Scotty и Dougie были из Лондона, но при этом у них были друзья повсюду. Чтобы обрести новые знакомства, им достаточно было в каком-нибудь баре увидеть парня с опознавательным знаком Greatful Dead на одежде, после чего они начинали общаться. То же самое происходит и в Black Label Society. Сегодня ты познакомишься с кем-то, а через несколько лет он самый дорогой гость на твоей свадьбе. А что вас столкнуло вместе? Наша банда!

Не мог бы ты пояснить, как дух Black Label Society находит свое отражение в манере одеваться?

Понимаешь, все дело в том, что Black Label Society — это больше, чем просто группа. Это стиль жизни. Самоубийство — это не вариант. Представь, что твоя жизнь — это некая гора. А тебе нужно попасть по ту сторону. И можно попробовать разные способы — обойти гору, взобраться на нее, попробовать пройти сквозь нее, сделать подкоп, взорвать



«EDDIE VAN HALEN И RANDY RHOADS ОКАЗАЛИ НА МЕНЯ БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ, И TONY IOMMI ТАКЖЕ — ОГРОМНОЕ. BLACK SABBATH — ЭТО МОЯ НЕИЗМЕННО ЛЮБИМАЯ ГРУППА. ДРУГИМ БОЛЬШИМ ВЛИЯНИЕМ БЫЛ ПАРЕНЬ ПО ИМЕНИ LEROY WRIGHT, У КОТОРОГО Я БРАЛ УРОКИ. ОН РАСКРЫЛ МНЕ ГЛАЗА НА ВСЕ: ОТ HENDRIX ДО AL DI MEOLA, FRANK MARINO, ROBIN TROWER, ALBERT LEE И КАНТРИ-ГИТАРИСТОВ»

гору в конце концов. Но в любом случае нельзя останавливаться на пути и нужно использовать все попытки. Это и есть жизненная позиция Black Label Society. Если ты заболел раком, ты должен бороться и искать шансы, а не впадать в ступор.

(Нужно сказать, что проблемы со здоровьем знакомы Заку не по наслышке. В августе 2009 года он серьезно заболел в середине гастрольного тура. Многие поначалу сочли это следствием рокерского образа жизни, особенно периодов общения в компании с Ozzy.

В реальности же у Зака обнаружили застарелые проблемы генетического порядка, из-за чего его кровь была более густая чем нужно по норме. И тогда в соответствии с тем, чтобы всегда пробовать самому то, что он советует делать людям, Зак сообщил о своем диагнозе ши-

рокой общественности по интернету, сопроводив информацию своей фотографией из больницы.)

Насколько твои собственные недавние проблемы со здоровьем внесли элемент тревоги в твою жизнь?

Я солдат Христа, мое дело повиноваться, а не задавать вопросы. Я просто подумал тогда: если Он выбрал меня, ну независимо от того, что у меня нашли сгустки в крови или еще чего другое бы случилось, я никогда не спрашивал «Почему именно я?». Я всегда рассуждал «А почему бы и нет?». Это примерно как «Ну хорошо, а что дальше?». Это же просто еще одна кочка на дороге. Для меня стакан всегда наполовину пуст, более того — ушедшая половина стакана — это была не вода, а пиво, которое ты пил очень быстро,

после чего до тебя докопался назойливый полицейский. Но зато при этом мои оставшиеся полстакана наполнены все-таки пивом.

Что происходило в твоей голове, когда все это случилось?

Помню, мы сидели в больнице и врач говорил что-то типа: «У тебя трижды случалась эмболия сосудов легких. Обычно человек умирает, если у него это происходит хотя бы однажды». Я тогда просто смотрел на свою жену и думал: «Ну вот я мучаю тебя всю твою жизнь. Чего только стоит, что ты должна слушать мои дерьмовые песни и паршивое пение, когда я просыпаюсь и сажусь за пианино».

Ну а потом я опять стал думать, что же можно сделать, чтобы как-то выбраться из этой передрыги. В итоге я принимал разжижители



«У МЕНЯ ПРИМЕРНО 30 ГИТАР И БОЛЬШИНСТВО ИЗ НИХ LES PAUL. Я ПРЕДПОЧИТАЮ ИГРАТЬ НА LES PAUL CUSTOM, ХОТЯ У МЕНЯ ЕСТЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНО ЗВУЧАЩИЙ STANDARD. У LES PAUL CUSTOM, НА МОЙ ВЗГЛЯД, РЕАЛЬНО ЖИРНЫЙ ЗВУК, А НАКЛАДКА ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА ДЕЛАЕТ ЕГО БОЛЕЕ ЯРКИМ, ЧЕМ У STANDARD. НА МОЙ ВЗГЛЯД, ЭТО ИДЕАЛ ГИТАРЫ»

крови, параллельно со стероидами, противозачаточными таблетками, семейными гормонами роста — и все в общем хорошо.

Воздержание от употребления спиртного повлияло как-то на твою гитарную игру?

Я считаю, что определенно двигаюсь к окончанию моего питания. Конечно, сейчас бухим мне немного веселее, но при этом я буквально ползаю во время концерта.

Каждый представляет, за что ему стоит биться, когда в процессе исполнения все постепенно становится неряшливым и кривым. Я вижу, к чему это может привести. И я понимаю, что это дерьмово, но я больше не могу уже пить так, как обычно это делал раньше. Ибо не могу держать все это под контролем как следует.

Я ни разу не записывался трезвым, как стеклышко. Мы обычно попивали в течение всего дня и ощущали приятный пивной шумок в голове, но никогда не доходили до такой степени, чтобы не быть способными нормально сыграть на гитаре.

Если мы были в студии, слушали записанное и кто-то из находящихся там (пусть даже и друзей) начинал чересчур тщательно и придирчиво вслушиваться во все мелочи, то я предпочел бы просто поспать на кушетке в студии, по крайней мере, мне не пришлось бы пилить за этим 45 минут до дома. Прости господи, но готов прибить любого из такого рода людей.

Ну вот, а сейчас ты построил свою собственную студию...

О да, сейчас у нас есть Black Vatican (так называется студия в

калифорнийском доме Зака), поэтому не важно как много мы потеряем времени на то или другое — я всегда могу свалить прямо домой. Я неплохо провел время, соорудив студию — но теперь я не пью. Думаю заняться продюсированием других исполнителей, когда буду чуток постарше — это как будто бывший боксер переквалифицировался в детского тренера.

(Zakk не был участником проекта Ozzy в то время, когда работал над Order of the Black, однако это не значило, что между ним и «Принцем Тьмы» были какие-то враждебные отношения. Сам Ozzy буквально за полгода до этого разговора сказал следующее: «Мы с Заком замечательно провели столько времени, что сейчас практически как семья. И я знаю, что всегда могу на него рассчитывать — случись чего, стоит

набрать его номер телефона — и он на следующее же утро будет у меня».

Однако несмотря на это, проект Black Label Societe можно назвать «занозой в заднице». Ибо начиная с успеха Order of the Black, якобы побочный в свободное от работы с Ozzy время сольный проект Зака — это не только отличная демонстрация акробатического алко-шреда, как обычно описывали предыдущие работы Black Label Societe, — это уже раскрученный, коммерчески надежный проект, открывающий Зака с новых сторон — как сочинителя песен, получающего необычайно уважительные отклики от прессы. Такое положение дел ставит под сомнение дальнейшее участие Zakk в работе с Ozzy.)

Скажи, ты действительно вкладывал больше сил и души в запись Order of the Black по причине того, что это твое собственное детище?

Чувак, это смешно. Типа того, что «теперь я играю в футбол за Манчестер Юнайтед и поэтому буду играть хорошо». На самом деле мне наплевать на то, какая форма на мне надета — Манчестер Юнайтед или Ливер-факипул. Я создан разрушать и я надеру вам, засранцы, ваши задницы, когда бы я ни играл, черт побери! Ты обязан просто иметь именно такую установку внутри себя. Когда мы делали альбомы «No Rest For The Wicked» и «No More Tears» для меня это было полное погружение с головой в то, что потом было в итоге записано.

Конечно, позднее Ozzy работал со многими другими авторами песен. Один из альбомов («Down To Earth») был создан вместе с Tim Palmer. Вот там я ничего не сочинил. Это было типа того, что Ozzy просто сказал: «Эй, Зак, как насчет зайти и просто сыграть там на гитарке? Мне просто нужно закончить эту долбаную хрень и выкинуть нафиг». Ну и я ответил: «Конечно, Озз, все что ты захочешь, я в твоём распоряжении». А все потому, что мы все еще до сих пор в строю, то есть играем то, что в конце концов называется музыкой.

А в Black Label Societe сам процесс — насколько он другой?

Там я сам сочиняю музыку, тексты, мелодии, сам продюсирую, микширую, выбираю варианты оформления обложки — то есть делаю абсолютно каждую долбаную вещь. У меня своя команда, которой я руковожу, сам выбираю исполнителей. И в этой ситуации абсолютно все находится под твоим контролем. Я рассматриваю это как некий вызов и получаю от этого удовольствие.

У меня нет таких мучительных мыслей типа «сегодня я встал с другой ноги и теперь мне не нравится то, что я придумал». Я просто выхожу прогуляться и, когда возвращаюсь назад, то в голове у меня уже все устаканивается нахрен.

Мне нравится озадачивать себя попытками придумать крутые риффы. Обычно в результате к тебе приходят такие идеи, о которых ты бы раньше ни за что не подумал, что подобное может на тебя найти и вызвать симпатии. Тогда в голове мелькает: «О, чувак, это охрененная штукавина, и ты сможешь ее воткнуть в очередную песню». Надо просто биться с самим собой, и тогда ты будешь креативным.

И откуда же ты черпашь свое вдохновение?

В таких случаях я всегда советую тебе использовать «картотеку знаний». Так же, как юрист имеет тонны книг в своем офисе, музыкант должен представлять, на что примерно похожим он должен быть. «Вспомни, как Led Zepplin сделали вот эту штуку? Почему мы не можем сделать такую?». И так можно перебрать всех великих артистов, которые тебе нравятся, потому что

ПОМИМО ТЕХНИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ КАК ИСПОЛНИТЕЛЯ, WYLDIE ДОКАЗАЛ, ЧТО ОН ЯВЛЯЕТСЯ НАИЛУЧШИМ ВЫБОРОМ БЛАГОДАРЯ СВОЕЙ ЭНЕРГИИ, ИМИДЖУ И ЛЮБВИ К МУЗЫКЕ BLACK SABBATH И OSBOURNE



это все на поверхности. Это то, как ты учишься, поглощая сокровища знаний. Так же, как книжки с гаммами и аккордами, отвечающими на вопросы типа «черт, а какой аккорд в этой песне и что за гамма в том соло? Ого, тут пошел гармонический минор. Попробую-ка я тоже наиграть что-нибудь в нем».

В общем все, что тебе нужно — это просто слушать свои любимые группы. И иногда это даже группы, которые не делают ничего в стилях хэви-метал или хард-рок. Мыслить типа: «Чувак, меня реально вставляет эта песня «Crowded House» — она могла бы стать убийственной балладой».

Crazy Horse рождалась именно в соответствии с этой концепцией?

Народ постоянно спрашивает меня, о чем эта вещь «Бешеная лошадь». И я обычно отвечаю, что это про лошадь, которая была бешеной. На самом деле, это реально про ин-

дейского вождя Crazy Horse, что бился против США в конце 19-го века. Я помню, сидел и читал в Wikipedia про индейских вождей Sitting Bull и Little Big Horn. Все это было в целом как описание жизни Crazy Horse — в общем, эта песня про него.

Но вообще я пишу песни о множестве очень разных вещей. Например, «Darkest Day» появилась в честь Marvin Gaye, после того как я увидел тв-передачу про него. Я и JD (имеется в виду басист John DeServio) по-настоящему втыкались от его записей.

(Пройдя через свою череду «чернейших дней», Зак, несомненно, получил хороший урок на будущее. То, что с ним трижды случилось за последние два года и не факт, что не повторится в будущем, подтолкнуло его к тому, чтобы постараться успеть как можно больше за тот срок, что ему отпущен.

И как мы видим, он старается на полную мощь — построена студия, в 2010 году выпущен один

успешный альбом, в мае 2011 планируется выход еще одного, на этот раз акустического, плюс ведется работа по заключению новых эндорсмент-контрактов с производителями гитарного оборудования, готовятся к изданию новые учебные книги для гитаристов.

А в начале 2011 года Зак взорвал весь Интернет сообщением о записи совместно с William Shatner, звездой Star Trek, кавера классического «саббатовского» хита «Iron Man» для нового концептуального метал-альбома актера «Seeking Major Tom».)

Записываться с такой легендой, как William Shatner — на что это было похоже?

Превосходно. Теперь я попал в высшее общество. Как много на свете людей, способных заявить, что они музицировали и вместе с Принцем Тьмы (имеется в виду Ozzy), и вместе с капитаном Кирком, величайшим звездным командиром?

«ДАЖЕ ЕСЛИ Я ИГРАЮ НА АКУСТИКЕ, МОЯ ТЕХНИКА МЕНЯЕТСЯ НЕ СИЛЬНО. ДУМАЮ, ЕДИНСТВЕННОЙ РАЗНИЦЕЙ ДЛЯ МЕНЯ БУДЕТ ЗВУК, И ИМЕННО ОН, Я ПОЛАГАЮ, ПОДТАЛКИВАЕТ МЕНЯ К ОПРЕДЕЛЕННОМУ СТИЛЮ. КОГДА Я ИГРАЮ НА АКУСТИКЕ, МЕНЯ ТЯНЕТ НА ЧТО-ТО В ДУХЕ NEIL YOUNG ИЛИ КАНТРИ. А ЕСЛИ У МЕНЯ В РУКАХ ЭЛЕКТРОГИТАРА, НАЧИНАЮ МОЧИТЬ РИФФЫ»



Shatner отбирал песни для своего концептуального альбома, а я был знаком с парнем, который помогал с продакшеном. И однажды мой приятель сказал: «Зак, я работаю над альбомом для William Shatner. У тебя нет желания сыграть на нем?». Я ответил: «Разумеется, чувак. Я ведь обожаю William Shatner».

Он оказался реально крутым мужиком. Мы общались целый день, и я рассказал, что помню, когда мне было 11 лет, то мы с отцом посетили выставку Star Trek в нашем городе. Я, в общем, всегда считал его такой же долбаной великой легендой, как Ozzy. И я в восторге от того, что в своей жизни встретил живую всех своих кумиров, и они оказались реально охрененными перцами. Ну или мне просто повезло не застать их в дурной день.

Как насчет еще какой-нибудь истории в стиле вехи автобиографии?

Ну, можно поговорить о том, как я поучаствовал в «Bringing Metal To The Children». Это юмористическая книжечка о том, насколько смехотворной иногда бывает музыка. Ну вот ты, допустим, начинаешь играть на гитаре только в тот момент, когда у тебя в комнате закончилось свободное место на стенах для плакатов со твоими любимыми рок-героями.

И вот, далее ты занимаешься так усердно, пока твои пальцы не начнут кровоточить от струн — и никак иначе. Ну и все подобное смешное в таком духе излагается в этом чтиве.

Начиналось все просто, когда я с друзьями сидел в баре и болтал о музыкантском с кружкой в руке. А потом мне сказали: «Дружище, надо из этого начинать делать книгу». Ну и закрутилось. Идея состоит в том, чтобы ты мог открыть эту книгу в любом месте и начать смеяться, пока твоя задница не разорвется. То есть читать ее нормальным способом от начала до конца совсем не обязательно.

А что касается автобиографии, то я потом запихну туда нечто более лиричное, типа того, что у меня происходит, когда я просыпаюсь каждый день и думаю о том, что начинается новая глава жизни.

Песня стала другой

В 2011 ГОДУ ЗАКК ВЫПУСТИЛ ОЧЕНЬ НЕОЖИДАННЫЙ АЛЬБОМ. ВСЕ ОБЪЯСНЯЕТ ЕГО НАЗВАНИЕ («ПЕСНЯ НЕ ОСТАЕТСЯ ТОЙ ЖЕ САМОЙ»), ОБЫГРЫВАЮЩЕЕ ЦЕПЕЛИНОВСКУЮ ФРАЗУ, ПОСЛУЖИВШУЮ ИМЕНЕМ ДЛЯ ЛЕГЕНДАРНЫХ ПЕСНИ И АЛЬБОМА

Это альбом кавер-версий (на свои и чужие песни). По сравнению с тем, что мы привыкли слышать от Зака — это крайне облегченные балладные варианты. Рыцарь ЛесПола отложил в сторону грозное оружие и сел за рояль, время от времени прерываясь на акустику.

Удивляет оформление альбома. Кажется, было бы уместно надеть Зака во фрак и посадить за стоящее в цветущем яблоневом саду фортепиано, по которому бродят белые голуби, а вокруг — вазы с розами. И сверху голубое небо. Клавишный инструмент раскрашен кругами в черно-белую мишень. Неизвестно, работает ли Зак подобно отечественным рокерам на разного рода корпоративах, но с такой программой он идеально вписался бы в свадьбу байкеров. Отечественных, разумеется, что днем заседают в правлениях банков, а вечером надевают косухи и выводят из рублевских гаражей Харлеи.

Название нового альбома — это явный привет цеппелинам, но вот какой смысл ты вложил в частичку not в названии альбома?

Буду с вами честен. Я никогда не слышал группы Led Zeppelin, хотя и знаком с творчеством Kingdom Come. Что это вообще за группа такая, Led Zeppelin? А то я что-то не догоняю совсем. (Гоме-рический хохот.)

Ладно, что сказать вам? Мы как-то сидели с парнями (при этом, ясное дело, все мы пробитые цеппелиновские маньяки) и как раз вроде бы слушали «The Song Remains the Same».

Мы обсуждали разные вопросы, связанные с выпуском альбома, и я говорил о том, что эту запись было бы неправильно относить к категории «unplugged» или «unblackened», поскольку там всего одна песня, где присутствуют изначальные риффы или мелодия. Это Overlord. А все остальные песни были полностью переработаны.

Например, в «Riders of the Damned» от оригинала сохранился только текст, а вот музыка там уже другая.

Поэтому я и говорю, что песня уже не остается той же самой. Песня никуда не девается сама по себе, но она уже другая.

**«НАДО ПИТАТЬ
СТРАСТЬ К
ТОМУ, ЧТО
ДЕЛАЕШЬ. ЕСЛИ
ТЫ ПЫТАЕШЬСЯ
ИДТИ В НОГУ С
МОДОЙ, ДЕЛАЯ
НЕ ТО, ЧТО ТЫ
ХОЧЕШЬ, ЭТО
БЕССМЫСЛЕННАЯ
ТРАТА ВРЕМЕНИ»**



Как тебе пришла в голову идея сделать такую версию «The First Noel»?

Это была благотворительная акция. Где-то в районе Рождества я закончил работу над вещью и отправил ее в электронный магазин iTunes с тем, чтобы все полученные за нее деньги пошли в детскую больницу St. Jude's. Но так случилось, что потом множество фанатов спрашивали, где ее найти. Поэтому я решил ее включить в этот альбом.

На альбоме «The Song Remains not the Same» ты так же, как и на ранних альбомах Black Label Societe, предпочитаешь на большинстве инструментов играть сам. С чем связан такой подход к записи?

JD сделал всю работу по басовой части и к микшированию приложил руку. Вся система была похожа на процесс готовки жаренки. Я, можно сказать, говорил: «Эй, JD, я пошел, а ты тут можешь сам помикшировать записанное». То есть на нашей кухне не было кучи разных поваров, поэтому, когда на исходе ночи я возвращался послушать, то перед тем как опять свалить, я просто замечал типа: «Чувак, подними там немного рабочий барабан и сделай слегка больше моей гитары». Вот так оно примерно и происходило. Возвращаясь к аналогии с готовкой — ваши руки постоянно по локоть в соке от продуктов, вы их не отмываете, просто делаете перерыв, чтобы потом прийти снова со свежими ушами и добавить финальных штрихов. Таким образом, JD мог спокойно творить и никто его не беспокоил.

Все богатство твоего вокала по-настоящему раскрывается, когда ты исполняешь каверы на классические песни в этом альбоме, особенно это касается «Helpless». Как ты отбирал песни, которые хотел перепеть?

Ну, как правило, это просто то, что мы слышали по радио день за днем. Типа того, что мы с тобой можем услышать, если пойдем попить кофе в Starbucks, ну или просто по дороге куда-либо в машине. Конечно, я по-любому слушаю классический рок. Но при этом, ясное дело, большую часть песен на радио составляют вещи, ориентированные на широкие массы, будь то «Can't Find My Way Home» или «Helpless» от Neil Young, которого я в любом случае люблю вплоть до каждой вещи, что он написал.

Большую часть своего времени мы проводим вне сцены, находясь в туре, перемещаясь от города к городу, убывая в дороге по 19–20 часов. Обычно в это время ты в салоне накатаешь и спрашиваешь кореша: «Brady, тебе нужно еще чего-нибудь?», и он попросит тебя передать ему бутылочку пивка и закусона. И вот вы сидите и слушаете всю эту сладкую шнягу, будь то Elton John, Neil Young, Eagles, Allman Brothers или даже Marvin Gaye. Я просто люблю и такого рода мелодичную музыку тоже.

Не так много людей в курсе твоих умений в плане обращения с 88 клавишами. Как так случилось, что ты так много играешь на пианино на этом альбоме?

Ну я не знаю. Вообще-то я постоянно играю на пианино когда торчу дома и не джему. Понимаешь, я не хочу выглядеть комично, раскошегаривая в доме громадный стэк на полную катушку, поэтому если и занимаюсь дома, то в небольшой комбик, куда, кстати, втыкаю педаль октавера. А пианино — это прекрасный способ взглянуть на музыку с другой стороны. Сам посуди, ведь когда ты наигрываешь на акустике или пианино, то вряд ли у тебя вдруг нарисуются риффы типа саббатовских или цепелиновских.

Помню, как-то смотрел по ящику передачку, где Billy Joel рассказывал всякие вещи. И он сообщил, что сильно фанатеет группой Cream и потом продолжил: «Музыка всегда появляется на свет каким-то своим мистическим путем. Например, когда я был ребенком, то фанател Beatles и всем таким, потом подрос и влюбился в Cream. Но почему-то на пианино я играю совсем иное — не могу перевести Cream на этот инструмент». И тогда он стал играть «Sunshine of Your Love» на своих клавишах. И куча народу вокруг стали плевать и просить его завершить. То есть я хочу сказать, что пианино — оно помещает вас в какое-то другое измерение. Тогда вы и начинаете сочинять что-то типа «Helpless» и «Bridge Over Troubled Water».

У тебя есть армия фанатов, известных своим буйным нравом и крутым имиджем суровых трушных парней. Как они отреагировали на столь мягкий альбом?

Ну, на каждом своем альбоме у нас встречаются какие-то мягкие трэки. Это как у Led Zeppelin, где на одной пластинке есть и «Black Dog», и в то же время «Going to California».

Расскажи о том, какую музыку мы услышим от тебя в будущем на новых альбомах?

Определенно, у нас нет никаких рамок. Музыкально мы предпочитаем ссать там, где нам хочется это сделать как это делали Rolling Stones или Led Zeppelin. Людям, конечно, больше нравится советовать нам относительно того, что делать или не делать. Но мы можем делать все, что мы сами хотим.

В этом прелесть моей группы. И если я сказал ранее, что мне нра-

вится творчество Neil Young, то вряд ли ты сумеешь угадать, какого рода записи меня будут вдохновлять в будущем — это может быть что угодно.

Но несмотря ни на что я точно планирую на будущее одну вещь. В декабре мы сделаем концертный DVD с материалом из этого альбома. С участием разных моих друзей типа Slash, с приглашенным слайд-гитаристом, набором бэк-вокалов, струнным квартетом и прочими башню срывающими хренями.

Звучит невероятно — будем ждать этого чумового события. Что, кстати, играет в твоём mp3-плеере в нынешние времена?

У меня есть немного Bill Withers свежкупленного. Также я взял Crowded House. Что еще я купил недавно? У меня есть альбом Sarah McLaughlin — ее последний. Также, кажется, я затарился той чиксой, как же ее зовут? Adele? Очень клево, она потрясающая. А самое последнее, что я слушал в mp3-плеере — это очень много Robin Trower. Сейчас у меня его период.

Глобальный вопрос.

Твои мысли о будущем металла?

Самая главная штука заключается в том, что все постоянно меняется, в том числе музыка, которая является крутой.

Когда-то крутизна началась с Битлов и Стоунзов в первой половине 60-х, потом во второй половине пришло время Cream и Hendrix, далее пришел черед Led Zeppelin и Black Sabbath. Вообще 70-е были прекрасны в плане музыки, было очень много великих музыкантов, и у тебя был настолько широкий выбор в плане самого хорошего. Мне похрен, кто чего думает, но, за исключением диско, тогда было создано множество крутейших песен.

Потом пришло время панк-рока. Если вы задумаетесь по-серьезному, то это было настоящей революцией. Я помню одного своего приятеля, кто очень вдохновлялся панком, и для него те же Цеппелины были во главе списка наиболее ненавидимой музыки. «The Song Remains the Same»? Да мы обычно называли так кучу говна, когда все песни звучат одинаково.

Смешно, но если вы почитаете что-либо о Цеппелинах на эту тему, то выяснится, как сам Jimmy Page



«Я ЛЮБЛЮ СЛУШАТЬ ТЕХ, КТО САМ ПИШЕТ СВОЮ МУЗЫКУ. Я ЛЮБЛЮ ROLLING STONES, И МЫ ЧАСТО СЛУШАЕМ ИХ В АВТОБУСЕ, КОГДА ОТДЫХАЕМ. ЭТО НЕСТАРЕЮЩАЯ МУЗЫКА»

назвал The Clash реально хорошей музыкой. Мой друг тогда заметил, что чересчур хреновая атмосфера панк-рока уничтожала группы типа Zeppelin. Потом, кстати, то же самое произошло, когда пришла группа Nirvana после успехов Guns N'Roses. Ведь, по сути, Ганзы были осовремененными Цеппелинами и Стоунзами со всеми этими атрибутами типа супермоделей, персональных самолетов и убийнейших вечеринок. А потом пришла Nirvana и сказала: «Пошли нахрен, дырки в жопе, музыка теперь другая, понятно?».

Касаемо темы металла, то я был недавно на Ozzfest и с удовольствием заметил, как сильно, оказывает-

ся, влияние Dimebag Darrell на нынешнее поколение музыкантов. Это просто отлично. Причем речь даже идет не о гитарном стиле, когда соляки звучат, как Даймовские. Я говорю целиком о звучании группы и подходе к написанию музыки — вот где хорошо слышно влияние Дайма.

Как ты думаешь, твоя обувка придется по размеру для Gus G, который подменяет тебя в работе с Ozzy?

Gus — охрененный мужик. Любый, кто придет на концерт, подтвердит, что он суперкрут. И вся семья Black Label его только поддерживает.



Дружеский привет от Дайма

Первым Gibson Les Paul, который появился у Зака (и до сих пор с ним), был обычный белый (со временем ставший кремовым) Custom 70-х годов с кленовым грифом. И даже без (!!!) мишеней на корпусе. Когда Зак учился в школе, то, ограничивая себя во всем, чтобы купить себе такую гитару, он откладывал деньги, которые мама выделяла ему на завтраки, и это продолжалось очень долго. Но однажды, когда он вернулся из школы, мама сказала, что его ждет сюрприз. Он вышел на кухню и не поверил своим глазам. Там на столе лежал кремовый Gibson Les Paul Custom. Удивительно, но в историю рок-музыки такого цвета Les Paul Custom вошли благодаря таким непохожим музыкантам, как Steve Jones (Sex Pistols) и Randy Rhoads (Ozzy Osbourne).

С тех пор мы на долгие годы привыкли ассоциировать Зака Уайлда исключительно с Les Paul (как правило, с корпусом, разукрашенным под черно-белую мишень). Однако, в последнее время привычный имидж стал потихоньку разрушаться. Сначала мир увидел до боли знакомые контуры Flying V в руках



ЗНАЕШЬ ЛИ ТЫ...

Что даже купив все гитары, усилители, примочки, звукосниматели и струны, которые выпускают с именем Zakk Wylde, твоя коллекция хороших вещей от легендарного человека все равно будет неполной?

НЕ ФАКТ, ЧТО ТЕБЕ ТОЧНО НУЖЕН БУДЕТ ЕЩЕ И МОТОЦИКЛ ТИПА «CHOPPER» МОДЕЛИ ZAKK WYLDE 357 CUSTOMS, НО ВОТ ГЛАВНОЕ, БЕЗ ЧЕГО ТЫ СТО ПУДОВ НЕ ОБОЙДЕШЬСЯ — ЭТО НАБОР ИЗ ЧЕТЫРЕХ СОУСОВ BERKSERKER!

знаменитого рокера, а потом и во все случилось невероятное. Новый удивительный инструмент Gibson ZV, который очень органично вписывается в крутецкий имидж бородастого рок-героя. Кто-то в ZV гитарах видит попытки Gibson выйти на рынок гитар экстремальных форм, кто-то считает, что сам Зак немного подустал от десятков Les Paul, прошедших через его руки. А мы считаем имеющей право на жизнь версию с влиянием на Зака его покойного друга Dimebag Darrell, имевшего в конце своей яркой жизни пристрастие к гитарам Dean.

В настоящее время у Зака несколько гитар Dean, и все они так или иначе связаны с Dime. Самой знаменитой является Dean Razorback Bullseye, которая выглядит, как обычный «даймовский» Dean, но только разукрашенный фирменной «заковской» мишенью. Этот инструмент Rita (менеджер покойного Dimebag Darrell) и сам Dean Zelinsky вручили Заку на выставке NAMM-2005. Гитару незадолго до своей смерти заказал на Dean сам Dimebag, планируя вручить ее другу на совместном выступлении на той самой выставке. Однако, увы, ему не суждено было дожить. Сам Зак говорит о том инструменте следующее: «Говорят, Дайм просто тащился от этой гитары, и мы собирались сыграть на шоу NAMM в 2005 году вместе. Мы джемовали в течение нескольких месяцев до шоу, дергали ручки «флойдов» и прикалывались, что мы непобедимы, когда мы обмениваемся гитарными пассажами. Он сказал мне: «Увидимся на NAMM, у меня есть для тебя сюрприз». У меня

к тому времени дома уже стояли пять гитар, принадлежавших ранее Дайму, у него было столько же моих. Мы всегда менялись гитарами, и каждый раз это были все более крутые модели, так что я просто не представлял, что он еще там придумал. Он был очень вдохновлен идеей с этой гитарой. Но не смог подарить мне ее лично. На обратной стороне головы грифа этой гитары есть надпись, что она была сделана по заказу Дайма. Играть на этой гитаре ради Дайма — для меня это очень много значит».

Вторая по известности гитара Dean из коллекции Wylde — это Dean Muddy Bullseye. Корпус этой гитары выглядит так, как будто вы отпилили верх от SG и низ от Flying V, а потом соединили их вместе. Эту гитару Зака придумал и заказал сам на Dean в память о своем друге Dime. После чего предложил Gibson производить этот инструмент серийно. Последние без возражений включили эту модель в каталоги Custom Shop и Epiphone. Однако Dean решили тоже малость подзаработать и выпустили эту гитару под именем Split Tail в каких-то диких совершенно не «зако-даймо» расцветках.

Что ж, в компании Dean, стремясь выжать из имени покойного Darrell как можно больше прибыли, были бы очень рады использовать и Зака в своих коммерческих интересах, однако он остается верным Gibson и всегда настаивает не использовать в рекламных целях его личные гитары Dean, связанные исключительно с дружбой двух гигантов гитары.

ТРИ ЦИТАТЫ ЗАККА ПРО OZZY

«Когда я пришел к Оззи, я был отстой, а сейчас я даже в отстой не гожусь. Не могу найти слов, чтобы описать, насколько все хреново. Надо залезть в энциклопедический словарь, и раскопать что-нибудь под стать моему ничтожеству».

«Оззи всегда в курсе происходящего в мире. Он смотрит новости, читает газеты. Понимаете, все считают, что это бормочущий недоумок, но, должен сказать, он поумнее многих. Он по-житейски умен».

«Обычно он всегда трезв, как стеклышко, когда записывает вокал. У него была своя фишка — поет, пока не выдохнется, потом идет и нажирается в стельку. Так было на каждом альбоме».





Gretsch George Harrison G6128T-GH Duo Jet

А В Т О Р С Т А Т Ь И : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

Уфанатов Beatles очередной праздник — компания Gretsch представила новую именную модель George Harrison. Эта гитара будет выпущена американским отделением Custom Shop ограниченным тиражом в 60 инструментов, являющихся наиболее точной копией личной гитары легендарного музыканта — черной Gretsch G6128T Duo Jet, на которой Джордж играл в Beatles с весны 1961 года — как раз в тот период, когда

группа совершила стремительный взлет от местечкового Ливерпульского бэнда до величайшего в истории рок-музыки проекта, по пути пройдя школу ночных клубов Гамбурга, перед тем как нырнуть в безумную пучину Битломании.

Сам Харрисон считал этот Gretsch своей первой «настоящей» хорошей гитарой, и поэтому у нее своя особенная роль в истории «битловского» саунда. Вы можете услышать ее на множестве записей как

«ливерпульской четверки», так и на сольных альбомах Харрисона пост-битловской эпохи. Также ее можно увидеть в руках George на обложке знаменитого релиза «Cloud Nine».

Гретчевские реплики этого исторического инструмента созданы «кастомшоповским» мастером Stephen Stern с его командой, которые постарались максимально полно воссоздать каждую потертость и царапину, которыми обладал оригинальный инструмент.

Свою гитару Харрисон купил летом 1961 года у ливерпульского таксиста по имени Ivan Hayward, который также успел побывать моряком торгового флота. В свое время тот приобрел инструмент в 1957 году в Нью-Йорке, вскоре после покупки установив на гитару тремоло Bigsby. Он предложил Харрисону приобрести гитару за 90 фунтов. Тот заплатил 70 фунтов и написал расписку на обратной стороне таможенной квитанции. Фанаты Харрисона до сих пор интересуются, уплатил ли Джордж «ту двадцатку».

«Это была моя первая американская гитара, — сказал Джордж в интервью журналу *Guitar Player* в 1987 году. — И несмотря на то что это секондхэнд, я очень рад этому инструменту». Харрисон играл на этом Duo Jet на самой первой битловской сессии в лондонской студии Abbey Road 6 июня 1962 года, также на следующей сессии в том же году и еще на одной в 1963 году.

Именно этот инструмент можно услышать на ранних синглах, таких как «Please Please Me», а также множестве знаменитых записей, таких как «I Saw Her Standing There», «Love Me

Do», «P.S. I Love You», «Do You Want to Know a Secret», «Twist and Shout» и т.д.

Когда Beatles вознеслись на вершину популярности в Британии, примерно с середины 1963 года Джордж приобрел еще несколько гитар Gretsch, из которых чаще всего играл на моделях Country Gentleman и Tennessean, на время отложив в сторону Duo Jet. Примерно в середине 60-х годов Джордж подарил эту гитару басисту и художнику Klaus Voormann, бывшему давним другом группы еще со времен Гамбурга — битловским фанатам Клаус известен как дизайнер, оформивший альбом «Revolver» 1966 года, а также сет «Beatles Anthology», вышедший в середине 90-х.

Клаус владел этим инструментом порядка двадцати лет, заменив по какой-то причине нэковый датчик. В середине 80-х к нему обратился Джордж с вопросом, как он может вернуть этот инструмент себе обратно по ностальгическим соображениям.

Так гитара вернулась в Джорджу, который поставил в нэк «настоящий» звукосниматель тех времен, а также «правильные» переключатели датчиков (ориги-

нальные пришли в негодность со временем).

Ради этих ремонтных работ Харрисон примерно в конце 1985 (начале 1986) обратился к английскому гитарному технику Alan Rogan, с которым работал ранее. Rogan порекомендовал Джорджу гитарного мастера Roger Giffin, который привел все в порядок, перепаяв всю схему в оригинальный вариант и установив в нэк датчик DeArmond, бывший по саунду намного ближе к оригиналу того, что поставил туда Klaus Voormann.

В 1987 году Харрисон записал свой очень успешный альбом «Cloud Nine», на котором сильно выделялись очень сильный хит «Got My Mind Set on You» и посвященная битловским временам «When We Was Fab». Когда пришло время фотосессии для обложки релиза, Джордж взял свою старую черную гитару Gretsch, с которой не виделся двадцать лет. И в этом была некоторая симметрия по части всего творческого пути Харрисона, когда гитара, с которой он начинал в 18 лет, спустя годы вернулась к нему в те времена, когда его карьера выходила на финальную прямую.



РЕПЛИКИ ИСТОРИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТА
СОЗДАНЫ «КАСТОМШОПОВСКИМ» МАСТЕРОМ
STEPHEN STERN И ЕГО КОМАНДОЙ





TransAtlantic

В А Ш А Ж И З Н Ь С Т А Н Е Т П Р О Щ Е

У Mesa Boogie давно уже не происходит каких-то всплесков эмоций, когда дело касается трендов в мире гитарных усилителей. Наоборот, сейчас производитель из Калифорнии тихо наслаждается своими выдающимися достижениями на пути к тому, чтобы постепенно изменять привычные рамки как музыки, так и технологии.

Их серия усилителей Mark в свое время подарила бесчисленному количеству гитаристов новый уровень гейна, громкости и портативности, в то время как стэки серии Rectifier немало сделали для того, чтобы заново изобрести целый жанр тяжелой музыки. Следующая цель компании Mesa Boogie (поблагодарим Orange Tiny Terror за идею) — это завоевать рынок маленьких голов со своим невероятно привлекательным усилителем TransAtlantic. Два канала, пять режимов звучания и 25 ватт раскошегаренного мини-монстра с голубым свечением.

Название TransAtlantic пошло из идеи того, что два канала усилителя воплощают в себе соответственно британский и американский подходы к звуку гитарных усилителей. Первый канал сделан в традиционном духе усилков Vox AC, и на этом канале два режима: normal для самого чистого звука, и top boost, в котором больше гейна. Второй канал обладает тремя режимами: tweed для звука, который исходит из чистого в сторону легкого драйва, а также Hi1 и Hi2, отвечающие за перегруз.

Подобно многим усилкам Mesa, каналы вы можете переключить посредством ножного переключателя типа «футсвитч», но сами режимы — только руками, оперируя с переключателями на передней панели. В интересах максимально возможного разнообразия в звуке усилителя уровень гейна и тембральные характеристики всех режимов достаточно сильно отличаются друг от друга. Поэтому если вы попытаетесь

просто переключить режимы, скорее всего, вам еще и дополнительно придется «подкручивать» остальные ручки. Это говорит о том, что каждая регулировка (volume, bass, treble и cut/master), несмотря на свою невероятную простоту, все-таки заставит вас потерять несколько секунд, если вдруг между песнями на сцене вы захотите еще и переключить режимы.

На первом канале вы обнаружите регулятор cut, такой же, что находится на многих Vox AC30, — поворачивая его по часовой стрелке, вы будете смещать звуковой контур. Если же этот регулятор вы потянете вверх на себя, то он превратится в master volume для первого канала — это такая же система, как переключатель типа гитарного push/pull, когда вы разбиваете катушки хамбакера на синглы.

На втором канале ручки регулировки почти такие же, как на первом, за исключением того, что нет регулятора cut и ручка master

volume не несет никаких дополнительных функций. Как декларирует Mesa в инструкции к TransAtlantic, звук вашего усилителя наполовину складывается из работы предусилителя и наполовину из «мощника». И это действительно тот сегмент, в котором в последние годы компания является новатором.

Здесь располагается пара ламп EL84, которые вы можете сконфигурировать одним из трех способов. Каждый из каналов имеет свой собственный переключатель мощности, воплощающий «месовский» принцип «Multi-Watt», когда есть возможность превратить усилитель в 5 ватт типа Class A, 15 ватт Class A или 25 ватт опять-таки «месовского» типа Dyna-Watt (также на двух лампах).

Помимо громкости выбор мощности также влияет на окраску звука: на меньших значениях переключателя мощности такие показатели, как яркость звука, компрессия и перегруз, в большей степени зависят от секции усиления, нежели на больших значениях. Свидетельством незаметной глазу глобальной работы людей из Mesa по созданию действительно комфортного в использовании усилителя может стать тот факт, что вы можете переключиться между 5 ваттами на одном канале и 25 ваттами на другом без каких-либо микропауз в звуке или щелчков.

Но при этом всем есть и то, что не очень нравится в новом аппарате, — нет разрыва для подключения внешних эффектов, нет встроенного реверса, нет выхода slave out (чтобы использовать только преамп головы без «мощника»). Такое решение не очень понятно. Хотя с точки зрения эстетики крайне сложно не влюбиться в эту черную покрытую чем-то вроде застывшего в лаве порошка металлическую коробку с деталями под серый жемчуг. В целом же в соответствии с обычными стандартами Mesa эта голова сделана надежно, как танк.

Специально разработанная печатная плата — это в конструкции усилителя главный компонент, в том числе за счет базы под лампы. В то же время пара трансформаторов просто привинчена к основанию. Размеры этих больших выходных трансформаторов и есть главная составляющая, влияющая на высоту головы в целом.

Попробуем включить этот усилитель. Он мерцает приятным голубым свечением благодаря встроенным светодиодам. И в это просто влюбляешься. Так же, как и в изящную сумочку, что идет в комплекте с усилителем, для того чтобы проще было перемещать его и такие необходимые аксессуарары к нему, как футсвитч, гитарный кабель и шнур питания. Вы только представьте себе эту замечательную картину — в

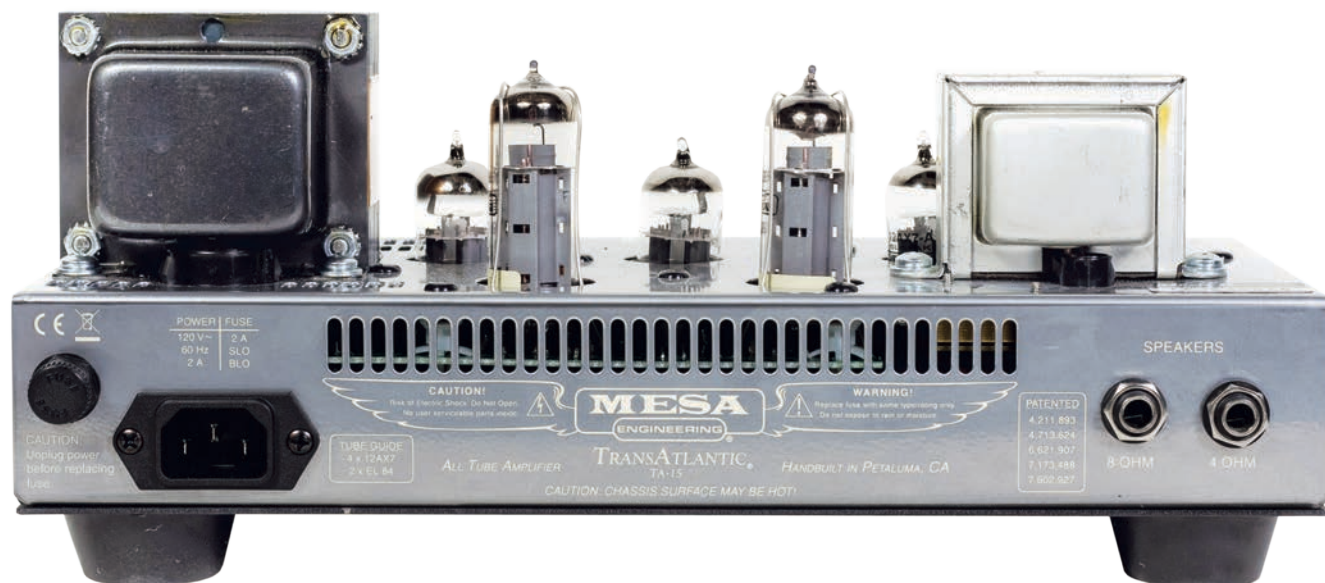
одной руке гитарный кофр, в другой кабинет, а через плечи перекинут ремень, на котором сумка с усилителем. Восхитительно!

Итак, воткнем Stratocaster в первый канал на 25 ваттах режима normal. И в результате у нас острый стеклянный звук с энергичной атакой. Если вы перейдете к более интенсивному звукоизвлечению, то он начнет немного перегружать в самых верхах (но в основном при выкрученной на полную ручке громкости). В общем, этот режим лучше всего применять для игры арпеджио на чистом звуке, фанковых ритмов и аккордового чеса. Правда, не помешал бы еще и ревер для таких дел.

Практически тот же самый звук в данных настройках мы слышим и на гитаре с хамбакерами, правда, более объемный, что вполне ожидаемо. Обычно низы не очень хорошо звучат в кабинетах 1x12 с открытой задней стенкой, но в данном случае кабинет с динамиком Mesa-Celestion MC-90 просто открыл нам глаза, заставив вслушаться еще раз в звучание нижних частот — так и хотелось проверить, не спрятан ли какой-либо хитрый механизм в корпусе кабинета.

Симпатичный режим top boost дает нам больше гейна с привычным жужжанием родом из популярных песен шестидесятых годов, но с более глубоким и сфокусированным драйвом. Регулятор cut не





так полезен, если выкручивать его больше, чем на две трети. В целом он работает похоже на Vox AC30 по части того, что на малой громкости это помогает скруглить кристалльные верха, но без того, чтобы убрать насыщенность гейна, как это делает регулятор высоких частот.

Если вдавить ручку master volume в положение cut, то вам будет подвластно управление компрессией и «жирностью» звука, которые будут легко добавлять или, напротив, обрезать. Если вы, наоборот, выдернете master volume в положение громкости, то на малых значениях звук станет очень ярким и тут регулирование тембра будет вашим ближайшим другом в зависимости от музыкальной ситуации.

Переключение в мощности на 15-ваттный Class A даст вам изысканное смягчение атаки и скользкую легкость в низах. Вы не получите какого-то большого снижения громкости, но ощутите все нюансы под вашими пальцами. Мы бы рекомендовали использовать этот режим на средних положениях громкости, если вам не нужно раскошегарить усилитель на полную катушку.

Переключаемся дальше в режим 5 ватт, и вот тут как раз громкость уже снижается весьма значительно и власть захватывают хрустящие высокие частоты, но при этом они мягкие и расплывчатые с обилием обертонов и гармоник. Этот режим — просто праздник для

того, чтобы заниматься записью или просто практиковаться.

Разница между режимами мощности на втором канале такая же, как и на первом, но только с учетом изначально других звуковых характеров. Режим tweed подразумевает более чистые блюзовые тона на большей части регулировок, незначительно обрезая средние частоты в пользу басов и верхних, и в целом близок к настроению усилков Fender.

Режим Hi1, особенно на 25 ваттах, делает низы плотнее и повышает соержание гейна в середине. Это воссоздает стиль усилков Marshall, но более сконцентрированный и менее рыхлый, в котором вы можете слышать абсолютно каждую ноту. С гитарой, оборудованной хамбакерами, у вас получается натуральный звук типа «классик рок», на котором можно рубить от запилов в стиле Angus Young и в сторону более злых вариантов, которые обычно выдавали тюнингованные плексиголовы. Это еще более заметно, если вы переключитесь в 15 ватт.

Режим Hi2 немного менее традиционный, чем Hi1, несмотря на более гладкие низы и выдвинутую вперед середину. Это более современный характер гейна с большей певучестью, можно сказать, достаточно сладкой, если вы захотите поиграть мелодичное соло, но в сравнении с Hi1 — такое соло будет «без яиц».

Насколько громок TransAtlantic в целом? Подразумевается, что эта

голова будет использоваться на 25 ваттах и по большей части с кабинетами 1x12. Для выступления в баре вы можете зажигать на нем даже без микрофона, а вот на больших сценах без микрофона не обойтись.

При том, что в домашних условиях 5 ватт вам хватит за глаза. Но при этом учтите, что в режиме 5 ватт вы в общем получаете совсем другой усилитель, нежели на 25 ваттах. Более чувствительный и экспрессивный.

Ну да — это изящная штучка и она светит голубым сиянием. И множество людей будут смеяться, когда вы перед концертом в баре поставите эту мелкую козявку без микрофонной подзвучки. А спустя пару часов, когда ваше выступление завершится, они сильно удивятся, не обнаружив поблизости еще одного спрятанного усилка побольше размерами.

Если сравнивать TransAtlantic с другими усилками, то можно сказать, что тот стандарт, что задали Orange со своими Tiny Terror, полностью побит по части громкости, удобства, возможностей и «домашности». Mesa более пробиваема и агрессивна, когда вам это нужно, при этом мягкая и нежная в иной ситуации. И в целом она больше рассчитана на полупрофи, нежели на любителей. Целый мир усилителей в одной голове, которая до мельчайшей детали заточена под профессиональные нужды, и это даже несмотря на ее мелкие размеры. Увидите — ваша жизнь станет проще.



Marshall

Yngwie Malmsteen

YJM100

А В Т О Р : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

В НАЧАЛЕ 2011 ГОДА ЛЕГЕНДАРНЫЙ БРИТАНСКИЙ ПРОИЗВОДИТЕЛЬ УСИЛИТЕЛЕЙ ПРЕДСТАВИЛ НОВУЮ ИМЕННУЮ МОДЕЛЬ YNGWIE MALMSTEEN. СВЕРШИЛОСЬ ТО, В НЕИЗБЕЖНОСТИ ЧЕГО НЕ СОМНЕВАЛСЯ НИ ОДИН ФАНАТ ГИТАРЫ В МИРЕ

Надо сказать, в последние годы Marshall как никакая другая из «усилительных контор» сосредоточились на выпуске именных моделей знаменитых гитаристов, представив аппараты в честь таких славных героев, как Randy Rhoads, Lemmy, Jimi Hendrix, Dave Mustain, Slash, Zakk Wylde, Kerry King, Paul Weller.

Голова Yngwie Malmsteen стала совершенно логичным продолжением этой политики создания зала славы имени Джима Маршалла. Знаменитый своей неистовой игрой швед заслужил этой чести сполна. Ибо в мире не так уж и много таких преданных усилителям Marshall музыкантов, как Yngwie, который играет на них всю свою сознательную жизнь.

Вряд ли для кого-то была загадка в том, как будет выглядеть новая голова. Начав подобно своим кумирам в лице Blackmore и Hendrix с «олдовых» плекси-голов, Malmsteen являет тот редкий тип музыканта, что пронес любовь к конкретной модели усилителя через всю свою жизнь.

Однако, несмотря на правдивый ретро-имидж и заявляемое полное соответствие звучанию «тех самых» старых голов, новый усилитель таит в себе несколько удивительно приятных сюрпризов действительно новаторского свойства, благодаря чему играть на этом аппарате будет еще удобнее, нежели через «вечную» классику.

Это разрыв для подключения внешних эффектов, а также встроенные студийного качества Digital Reverb, Boost и Noise Gate, включаемые посредством ножного контроллера типа «футсвич» (либо кнопками на корпусе головы). Управляется весь этот «джентльменский» набор ручками регулировки на задней панели аппарата.

Очень интересно устроена секция усиления нового усилителя. В наше

время вряд ли удивишь кого-либо переключателем мощности со 100 ватт на 50 — поэтому просто отметим его наличие. Другое дело — встроенный аттенюатор выходной мощности с регулировками в пределах от 100% до 0,01% мощности, позволяющий при нагрузке в полсотни ватт звучать на громкости, эквивалентной 0,05 ватта. Это фантастика и давняя мечта практически всех гитаристов, обладателей плекси-голов. Имеются в виду, конечно, музыканты, которые используют подобные усилители не только на стадионах.

Индикатор «мертвой» лампы — удивительно полезная вещь для гастролирующих музыкантов, странно только, что никто раньше до этого не додумался. Суть этого новшества проста — если у вас выходит из строя одна из ламп, то индикатор показывает, какая именно лампа портит общую картину. Таким образом, перед заменой лампы на новую вы экономите время и силы на поиске «дурной овцы в вашем стаде».

Что ж, все это в целом позволяет говорить о новом усилителе не как о «новом рассказе для первокурсниц» или так называемой «сувенирной модели с логотипом кумира», но как о действительно «именной», созданной под конкретные нужды конкретного профессионального гитариста мирового уровня, достаточно дотошного и педантичного в вопросах экипировки, для того чтобы выдать на базе древней модели нечто очень специфическое и ни на что не похожее — такое же примерно, как его именной Strat на фоне остальных гитар Fender.

Теперь с появлением этого аппарата достаточно сложно представить, чтобы кто-то предпочел взять переиздание оригинальной классики вместо этого явно улучшенного по своим функциональным характеристикам усилителя.

Спасибо Yngwie, спасибо Marshall!



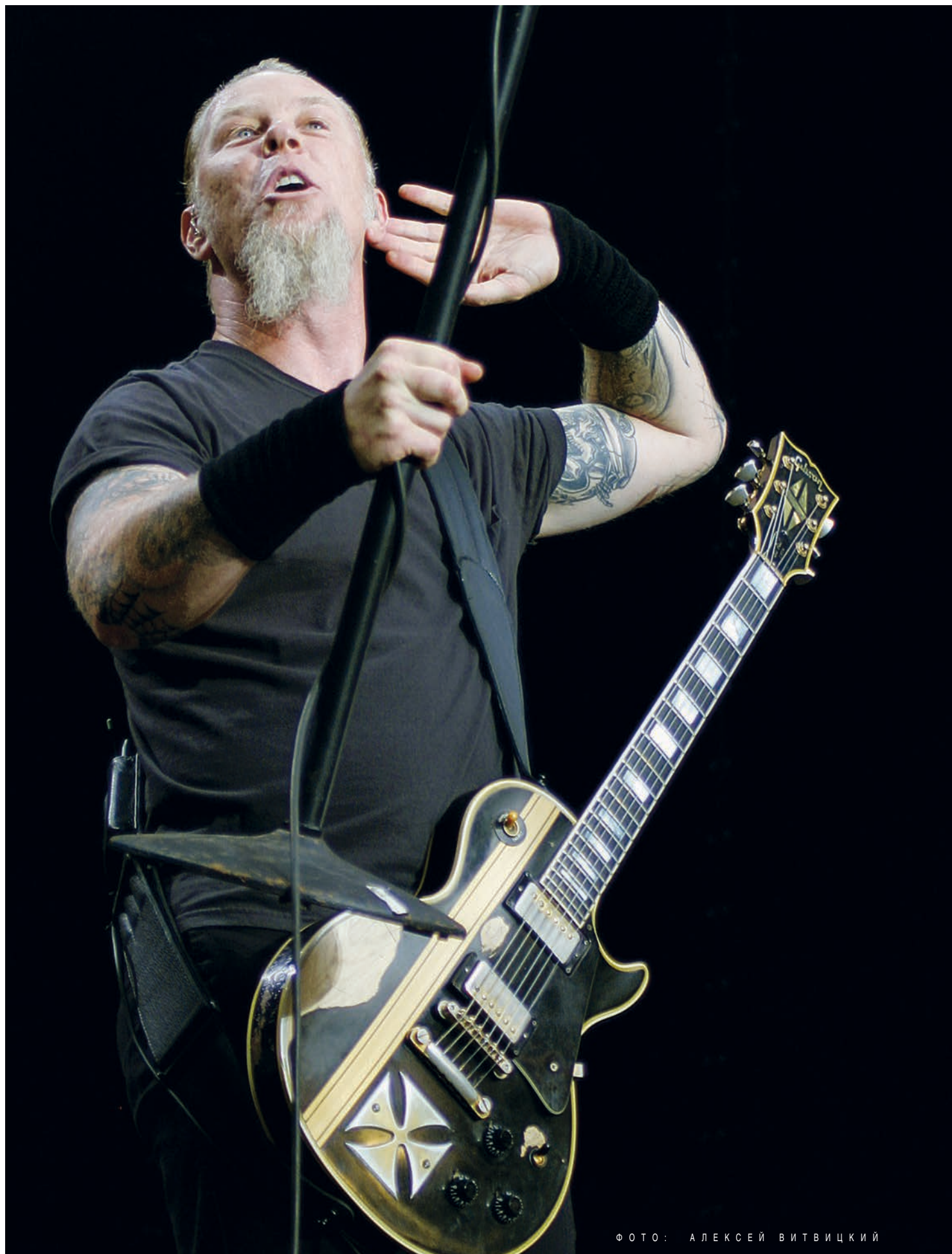


ФОТО: АЛЕКСЕЙ ВИТВИЦКИЙ

«ЭТО НЕВЕРОЯТНО, НО ЕСЛИ ДОЛГО ХРЕНАЧИТЬ НА ГИТАРЕ, ТО МОЖНО СДЕЛАТЬ КАРЬЕРУ. А ЕЩЕ ДОБАВИТЬ КРИКА, ПОПАДАЯ В НОТЫ, – ВОТ И ВСЕ, ЧТО ДЛЯ СЧАСТЬЯ НАДО. НА СВЕТЕ ЕСТЬ МНОГО ПРОФЕССИОНАЛОВ И АНАЛИТИКОВ-ОЧКАРИКОВ, КОТОРЫЕ СЧИТАЮТ ЖИЗНЕННО НЕОБХОДИМЫМ ВСКРЫТЬ ВСЕ ЭТИ «КАК» И «ПОЧЕМУ» ГРУППЫ METALLICA. НО СКАЖИТЕ МНЕ, КАКАЯ, НАХРЕН, РАЗНИЦА? НЕУЖЕЛИ ВЫ БУДЕТЕ ПАРИТЬСЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАНЫ КИНОШНЫЕ СПЕЦЭФФЕКТЫ (И РАССКАЗЫВАТЬ ОБ ЭТОМ НА ВЕСЬ КИНОЗАЛ), ИЛИ ОТКИНЕТЕСЬ В КРЕСЛЕ И ПОЗВОЛИТЕ ИМ ЗАХВАТИТЬ СЕБЯ? НАСЛАЖДАЙТЕСЬ ЖИЗНЬЮ, КАК Я.

НО ДЛЯ НАС ВСЕГДА БЫЛА ГЛАВНОЙ МУЗЫКА. РАЗВЕ НЕПОНЯТНО, ЧТО БЕЗ МУЗЫКИ ДАЛЕКО НЕ УЕДЕШЬ? МУЗЫКА. ЭТО ТАКОЙ НЕСЛОЖНЫЙ ПРОЦЕСС ОЩУЩЕНИЯ. И Я ДВИЖИМ ИМ С НЕЗАПАМЯТНЫХ ВРЕМЕН. Я НЕ СПРАШИВАЛ «ПОЧЕМУ». Я АРТИСТ? Я ТВОРЮ ИСКУССТВО? ВЫРАЖАЯ МЫСЛИ ГИТАРОЙ И ГОЛОСОМ? Я ТАК НЕ СЧИТАЮ. Я ПРОСТО ДЕЛАЮ ТО, ЧТО МНЕ НРАВИТСЯ И ДОСТАВЛЯЕТ УДОВОЛЬСТВИЕ. А ГИТАРА БЫЛА ДО НАС, БУДЕТ ОНА И ПОСЛЕ НАС. И Я СЧАСТЛИВ, ЧТО ВЗЯЛ КОГДА-ТО В РУКИ ИМЕННО ЕЕ, А НЕ АККОРДЕОН».

JAMES HETFIELD

JAMES HETFIELD

«БИТЬСЯ ДО САМОЙ СМЕРТИ»

Каким было твое детство?

Я рос в пригороде Лос-Анджелеса – замечательный средний класс. У нас был огромный дом. Я мог выбрать любую школу, но ходил, разумеется, в ближайшую. Отец был водителем грузовика, принадлежавшего грузовой компании. Мама была домохозяйкой. Она была художницей – рисовала, делала графические и дизайнерские штуковины. Забавно: я помню, что много оставался дома один. У меня было два старших сводных брата и младшая сестра. Это определенно было сложно. Я как-то просто попытался представить себя на месте отца: ведь когда он и моя мама поженились, у неё уже было двое детей-подростков – и это, наверное,

было довольно трудно. Я помню, был отшельником и видел, как много было проблем у моей сестры. Она была очень непослушным шумным ребенком. Я видел, к чему приводило ее поведение, и потому пошел по другому пути. Я искал убежище, и поэтому забил себе голову всякой чепухой, которая ни к чему хорошему не привела.

Христианство тебя как-то вдохновляло?

Это было очень интересно, но только пока я был ребенком и не вникал в детали. Сейчас, будучи взрослым, я понимаю про религию немного больше: сила мысли позволяет твоим позитивным мыслям лечить тебя, даже

можно даже не пытаться изучать болезни... что-то типа этого. И не ходить к врачу, игнорировать все достижения медицины... это не для меня. Я думаю, что сейчас в моей жизни они хорошо работают вместе: и сила духа, и знания, которые мы получили. Кто-нибудь вывихнет себе руку, вы по крайней мере пойдете вправите ее. А в моем детстве было позволено лишь терпеть и молиться. Будучи ребенком, я не мог в школе выбрать для изучения предмет, связанный со здоровьем и элементарной медициной, где изучалось то, как ваше устроено тело. Мне не позволялось учиться этому. Я должен был выйти из класса и до конца занятия стоять в коридоре или идти в учительскую. Это было больше чем наказание. Мои

боюсь быть мужчиной в доме, не знал, что делать, мне казалось, что отец меня ничему не научил, что он ничем не помог мне. Вся эта фигня накручивала меня. И я очень сильно стал ненавидеть отца. Он даже не попрощался со мной. У меня даже не было догадок, что могло произойти между родителями. Это могло быть действительно чем-то ужасным, когда он был вынужден покинуть нас. Но они оба были экстремально религиозными, и для меня это было чем-то совсем противоположным разводу. Одиночество. В общем, у меня появились приступы одиночества. Примерно через три года после этого моя мама умерла. Я связывал это с тем потрясением, что она пережила в связи с разводом. Это очень подкосило меня.

«Я ВПЕРВЫЕ НАШЕЛ ЗАПИСИ BLACK SABBATH, КОПАЯСЬ В КОЛЛЕКЦИИ ЗАПИСЕЙ МОЕГО СТАРШЕГО БРАТА. МНЕ ОЧЕНЬ ПОНРАВИЛИСЬ КАРТИНКИ С ИХ АЛЬБОМОВ»

родители пытались сделать, как лучше для меня, пытались оградить от изучения этих дисциплин, но это было чересчур. Мой отец ушел, когда мне было 13. И я просто сказал тогда матери: «Я больше никогда не пойду в воскресную школу». Вот так это было.

Что ты помнишь о разводе?

Как для ребенка это было уничижительно для меня — не быть в курсе того, что происходит. Ощущать, что от тебя утаивают нечто. И этот большой изъян в моем характере до сих пор мне свойственен — мне кажется, каждый хочет от меня что-то скрыть. Отец нас бросил, и многие и многие месяцы мы даже не догадывались, что он никогда не вернется. Мать говорила нам, что он в командировке. Но в конце концов сказала правду. Я чувствовал, что

По-видимому, она не захотела лечиться от своей болезни?

Нет, нет, разумеется, нет. Ей даже не интересно было узнать, что это такое вообще. Мы видели, как она угасает. Мы с сестрой смотрели друг на друга и не могли ничего сказать. Мои братья были достаточно взрослыми, чтобы понимать это и в конце концов сказать: «Что-то совсем все плохо. Нам надо ей как-то помочь». Но было слишком поздно. Она умерла от рака.

Я должен был переехать жить к моему старшему брату Дэвиду на время и покинуть всех моих друзей. Это было в середине 11 класса.

Он был довольно богатый и состоявшийся, у него была жена. На фоне такого типа людей, как я и моя сестра, он всегда в своей жизни держал все под

контролем. А у сестры не получалось жить в таком стиле хоть какое-то продолжительное время — она была слишком проблемной.

Поэтому она уехала жить к отцу, они разыскали его. Я не хотел иметь никаких дел с отцом. У меня заняло достаточно много времени, чтобы помириться с отцом и простить его, согласившись с тем, что отец и сын должны любить друг друга несмотря ни на что. Но все равно до сих пор у меня осталась масса вопросов, на которые он не ответил, поскольку умер.

Еще много разных мыслей относительно проблем моего детства и моих версий их действительных причин я должен в качестве терапевтического эффекта пропустить через себя.

играть на пианино, после того как однажды, когда мы были в гостях у ее друзей, я начал молотить по пианино в их доме. Она думала, я буду виртуозом (смеется). Я брал три года уроки фортепиано у одной пожилой женщины, помню, в ее доме стоял отвратительный запах. Я понял довольно рано, что музыка была отличной альтернативой общению. Мне нравилось бывать одному.

Мне нравилось быть в состоянии закрытости от внешнего мира, и музыка очень мне в этом помогала. Я мог надеть наушники и просто слушать музыку. Музыка как бы говорила моим голосом, и она проникала в меня на множестве разных уровней. Это было отличным ощущением того, что я

«JUDAS PRIEST ДОЛГО БЫЛИ ДЛЯ НАС ОБРАЗЦОМ. ТОГДА МЫ БЫЛИ БЕЗБАШЕННЫМИ. ОТРАБОТАВ НА СЦЕНЕ, МЫ ВОЗВРАЩАЛИСЬ В ГОСТИНИЦУ И КРУШИЛИ МЕБЕЛЬ»

Когда ты впервые прибегнул к помощи медицины?

Когда уже жил в доме брата. У меня была жуткая головная боль. Обычно в детские годы у меня постоянно была мигрень. Я не думал, что это можно как-то изменить или помочь с этим. Молитвы, казалось, не работали в моем случае, а единственный медицинский рецепт, бывший в доме, — его надо было искать в строках Библии.

Я помню, мой брат дал мне первую в жизни таблетку аспирина, и я был в некоем смятении: «На что будут похожи мои ощущения после ее приема? Что она вообще будет делать?»

Мне было лет 16-17.

Как ты начал заниматься музыкой?

Моя мама начала меня учить

могу выражать свои эмоции таким вот образом. В то время мне очень нравилась музыка Kiss и Aerosmith.

А первый концерт, на котором я побывал, — это совместное выступление Aerosmith и AC/DC на Long Beach Arena (12 июля 1978). Я также любил Ted Nugent и Alice Cooper, что было самым резким и тяжелым из американской рок-музыки того времени. И у меня не было других музыкальных предпочтений, пока я не познакомился пару лет спустя с Ларсом.

Расскажи о первом гитарном опыте. Как ты учился играть на гитаре?

Я взял эту чертову штуку и посмотрел, как держит пальцы Joe Perry на постере. Я попробовал, но получилось как-то не очень, совершенно

очевидно, что я делал это абсолютно неправильно. Я смолodu развил музыкальный слух; у нас в семье была куча инструментов в доме, в чем мне очень повезло. Оба моих старших брата играли в группах, так что была и акустика, и ударная установка.

Мама считала, что моя судьба — карьера пианиста, так что я посещал уроки фортепиано, пока ходил в начальную школу. Я просто ненавидел это, но зато это помогло мне развить музыкальный слух. Гитара меня больше увлекала, потому что это... рок — с ней можно было бегать и прыгать. Я никогда не брал уроков. Во времена проигрывателей я ставил пластинку UFO, или еще чего-нибудь, замедлял звук и разучивал риффы или соло.

То есть ты реально самоучка?

Да. Игра на пианино помогла мне развить музыкальный слух, так что я знал, что попадает в строй, что не попадает, что звучит хорошо, а что — плохо. Ну, может быть, пару аккордов из книжки выучил. Мои школьные приятели начали учиться играть на гитаре в то же время, так что мы втроем-вчетвером постоянно соперничали... «Я хочу выучить больше, чем он», или «я хочу играть лучше него». Так что соперничество тоже подталкивало.

Каких гитаристов и какие группы ты слушал, и как это отразилось на твоём стиле?

Меня всегда перли тяжелые, жирные риффы. Первой записью, в ко-



торую я сразу влюбился, был альбом Black Sabbath (из коллекции моего брата). Не только потому, что он был запрещен у нас дома из-за обложки и содержания, но и из-за мощных риффов. Я просто тащился от них. Я тащился от ритма и ударных, потому что на барабанах тоже постукивал.

Отсюда и стиль игры, когда по гитаре бьешь так же сильно, как по барабанам. Я частенько показываю Ларсу придуманные мной биты на гитаре.

**Игра на гитаре,
сочинение и пение всегда
были едины для тебя?**

Ну, пение было частью фортепианных уроков. На отчетных концертах перед родителями всегда надо

Что приходит первым в процессе сочинения: слова, название, риффы или вокальные партии?

На самом деле, все вышеперечисленное. В случае, скажем, с «Fight Fire With Fire» я сразу понял, что это будет не только припевом, но и названием, потом уже родился рифф. А бывало, что сперва появлялся рифф, а потом уже текст, как, например, в «Enter Sandman».

Процесс работает в обоих направлениях. В последнее время в большинстве случаев текст и гитарные партии как бы вырастают одновременно. Если я работаю с акустикой, это меня побуждает к пению, тогда я одновременно сочиняю и вокальные партии.

«МЫ С ЛАРСОМ ВНАЧАЛЕ ИГРАЛИ СТАРЫЕ ВЕЩИ. МЫ БЫЛИ ПРОСТО ПОТЯСНЫ НОВОЙ ВОЛНОЙ БРИТАНСКОГО ХЕВИ-МЕТАЛЛА – ГРУППАМИ VENOM И DIAMOND HEAD»

было петь. Так что умел ты петь или нет, все равно приходилось. Я рос и пел, но в школе я хотел заниматься только гитарой и даже не задумывался о том, чтобы стать певцом. Помнится, я пытался сочинять какие-то песни с парнями из школы, из чего в конечном счете получилась группа Obsession.

Мы делали всевозможные каверы – на Thin Lizzy, Black Sabbath и прочих известный нам тяжеляк, тогда меня и постигла мысль, что пришло время писать собственные песни. Не хиты, конечно, но все-таки попытка – не пытка.

Я не особо запаривался, так что мы никак не могли довести дело до конца. Тогда все и началось. Я заперся в спальне и пытался придумать какой-то новый материал. Я давно уже намеревался создать что-то свое.

Ты много сочиняешь на акустике?

В последнее время – да. Если надо сочинить какой-то продуманный рифф, то часто удобнее начать с классических аккордов, чем со всевозможных наворотов. В этом случае проще выйти на голосовую мелодию. Чтобы голос сочетался с музыкой, я иногда упрощаю рифф. Тогда обе мелодические линии не забивают друг друга.

То есть сочетаемостью голосовой партии со сложными риффами ты занимаешься уже после?

Да, именно так.

Ты можешь писать в свободное время или лишь тогда, когда приходит вдохновение?

Это может произойти где угодно и когда угодно. Все так говорят,

но это правда. Я счастлив, что у меня есть уголок, где можно уединиться и, отстранившись от внешнего мира, погрузиться в музыку.

Но случается и так, что это дерьмо приходит в голову, скажем, посреди ужина в ресторане; тут особо некуда записать рифф, так что я звоню домой и оставляю сообщение на автоответчике — чтоб хоть как-то его зафиксировать. Во время турне мы записываем все идеи на кассету.

Потому что бесполезно что-то сочинять вместе во время тура; слишком много есть вещей, на которые приходится отвлекаться. И остается надеяться, что по приезде домой во время совместного джема эта вещь еще будет что-то для нас значить. Хотя случается

Насколько вы двое были разными в плане мировоззрения?

Экстремально. От него потянуло совсем иным духом. Это как клеймо Европейца. (Смеется.)

У нас ведь каждый думает, будто бы там в Европе не производят мыла и у них нет даже ванн. Но придя домой к Ларсу, я ощутил, что определенно в его доме была совершенно другая атмосфера: очень дружелюбная, очень открытая.

Мой дом, напротив, был очень закрытый для всех, кто не разделял наших религиозных убеждений. У нас никогда не было много гостей. Дом Ларса был полной противоположностью: очень хиповый и гостеприимный.

«У ЛАРСА БЫЛА НЕПЛОХАЯ УДАРНАЯ УСТАНОВКА, ПУСТЬ ДАЖЕ С ОДНОЙ ТАРЕЛКОЙ. ТАРЕЛКА ПОСТОЯННО ПАДАЛА НА ПОЛ. ОН БЫЛ ОЧЕНЬ ХРЕНОВЫМ УДАРНИКОМ»

и так, что если сиюминутно не схватиться за идею и не написать текст или хотя бы припев, потом из этого уже ничего не выйдет. Некоторые вещи нужно делать незамедлительно.

И как же ты познакомился с Ларсом?

Когда мы впервые пересеклись, я учился в старшей школе, играл на гитаре с другом и пытался сколотить группу с названием Phantom Lord. Ларс разместил в газете объявление о поиске музыкантов.

Мы откликнулись на него и встретились с Ларсом на каком-то складе. Он играл на барабанах, и играл неважно, но у него была мотивация и колоссальные знания. У него был драйв и стремление, я это видел.

Очевидно, у Ларса была впечатляющая коллекция пластинок.

Я бы не сказал, что он был избалованным, но у него в детстве было много пластинок. Я ходил по его комнате и не мог в это поверить. У меня была маленькая стопка, а у него целая стена заполнена. Он просто шел в музыкальный магазин и говорил: «Послушаю-ка я этих парней». У меня это не укладывалось в голове. Но, ты представь, я покрутился вокруг и начал переписывать у него все, что мог.

Ты был застенчивый тогда?

Очень.

Я был очень замкнутый. Я не доверял миру ни в чем, в связи с событиями из своего детства. Выпивка помогла мне немного убежать от этого на

какое-то время, но в конце дня было еще хуже. Я продолжал рыть яму для самого себя.

**Значит ли это,
что Metallica стала
твоей семьей?**

Да, да. В этом нет никаких сомнений. Я искал людей, с которыми мог бы себя отождествлять. Я действительно не мог ощущать себя своим в своей семье, особенно как ребенок из семьи, распавшейся у него на глазах.

Одна моя половина жаждала семьи, а другая просто не могла быть рядом с людьми. К концу дня я чувствовал себя одиноким волком, но при этом я чувствовал, что мне нужна семья. Хотя так было не всегда.

**Ты был рад, когда
игравшему в ранней Metallica
гитаристу Dave Mustaine
предложили покинуть группу?**

Не думаю, что слово «рад» правильное, но это было действительно необходимо. Это очевидно, что у него был драйв, такой же, как у нас, ведь он ушел делать очень крутые вещи в Megadeth. Но быть с ним в одной команде, когда и я, и Ларс, и Дэйв, — каждый пытался руководить — это означало бы отсутствие какого-либо осмысленного порядка в случае, если бы он остался. Основа Metallica сейчас — это динамическое равновесие наших характеров.

Я думаю, Ларс и я на одной чаше весов, а Роб и Кирк — на другой. Они — люди с отличным креативом в голо-



вах, но при этом нормально относятся к тому, чтобы дать кому-то другому порулить. И их эго не диктует им условия, если мы с Ларсом пытаемся идти каким-то другим путем. Вот, что я хотел сказать (смеется). Поэтому Дэйв должен был уйти.

Как Metallica стала пионером трэш-металла?

Мы вначале играли старые вещи других команд. Мы были просто потрясены новой волной британского хеви-металла, андеграундом, в том числе группами Venom и Diamond Head. Мы выучили множество их синглов, и Ларс собрал целую коллекцию. Многие думали тогда, что мы исполняем оригиналы, поскольку никто их тогда не слышал...

Тем лучше для нас! Так мы заработали славу. Типа: «Вы, ребята, пишете неплохие песни». «Да, я знаю». (Смеется.) Мы и не хотели говорить, что это не наши песни. Позже мы начали играть быструю музыку, поскольку нас бесило, так же, как Sabbath, что толпа не обращает на нас внимания. В Лос-Анджелесе люди просто приходили в клубы, чтобы выпить и посмотреть на других.

Нервозность также внесла изменения в стиль нашей игры. Ларс всегда был очень нервным на сцене, он начинал играть быстрее и быстрее. Для нас это было очень тяжело, но никто не хотел сказать ему, что он играет слишком быстро. Мы просто решили, что тоже будем играть быстро. Так это вошло в привычку.



Ты хотя бы иногда слушаешь свои старые записи?

Мне нравится слушать наши старые записи. Другие ребята из группы говорят типа: «О, я не могу слышать эту песню из-за той или другой ноты, которую я не так сыграл». Особенно Кирк. А я полностью забываю об этих вещах, особенно, когда напьюсь.

Cliff Burton трагически погиб в 1986 году, когда Metallica была в туре в Швеции. Было ли тебе легче пережить это, учитывая то, как ты справлялся с собой, когда умерла твоя мать?

Это никогда не бывает легко. Это не что-то обычное для тебя, особенно в таком возрасте. В том моем состоянии

Skynyrd и глупости подобные им, которые я любил. Он любил природу, пешие прогулки, пострелять из ружья, выпить пива. Он и я были похожи, более чем кто-то другой.

Как ты думаешь, не слишком ли быстро вы начали гастролировать после смерти Клиффа?

Я думаю, мы все делали быстро после этого: нашли басиста, поехали в тур. Мы не отлынивали. Это была менеджерского стиля борьба с горем: просто играй, выражая все через свою музыку.

Сейчас может показаться, что мы недостаточно скорбили, или неполно отдали дань уважения, а мы просто работали, чтобы помочь каждому, кто

«ЛАРС ВСЕГДА НЕРВНИЧАЛ НА СЦЕНЕ И НАЧИНАЛ ИГРАТЬ БЫСТРЕЕ И БЫСТРЕЕ. НАМ БЫЛО ОЧЕНЬ ТЯЖЕЛО, НО НИКТО НЕ ГОВОРИЛ, ЧТО ОН ИГРАЕТ СЛИШКОМ БЫСТРО»

духа я просто очень много пил, просто для того, чтобы утопить свои чувства. Это было противоположностью по отношению к христианскому учению, когда все происходит без похоронных обрядов и гореваний, когда ты можешь плакать и получать поддержку от окружающих, что скажут тебе: «Окей, его оболочка умерла, но его душа пошла дальше». Когда Клифф умер, там конечно была похоронная церемония, но я не чувствовал ничего. Я просто пил по-черному.

Ларс говорил, что до этой трагедии вы с Клиффом очень сблизились как люди.

Да. Мы действительно были похожи с Клиффом. Мы любили много одинаковых вещей, одинаковую музыку. Он был более в южном роке, Lynyrd

оощал потерю. Мы двинулись в путь, когда Джейсон присоединился. И ощущения были типа: «Да, у нас есть басист, но это не Клифф».

Тебе нравился Джейсон?

Да, мне он нравился. С ним был действительно подъем духа. Он был непосредственный, как ребенок, но не инфантильный.

Вещи, которые мы любили, которые нас веселили, писали вместе... это было забавно. Затем мы стали более известными, появились какие-то обиды, и многое изменилось для нас всех.

Ларс утверждал, что вместо «...And Justice for All» альбом 1988 года можно было назвать «Wild Chicks, Fast Cars and Lots of Drugs».

**Это было иллюстрацией
вашей группы в то время?**

Ну у нас всех были баталии тогда. У каждого была своя мерзота, которая быстро увеличивалась в размерах. Мы были драчливыми чертями. И многое из забав превращалось в разрушения. И это нарастало. Только закончив делать «Master of Puppets», сгоняли в тур с Ozzy и на своих концертах уже были хэдлайнерами. Ну и многие вещи стали нам доступны — вечеринки, как вы их называете. Это выматывало нас. Но это должно было быть.

Я не говорю о тех из нас, кто был женат, я-то точно не был, поэтому для меня было нормально развлечься подобным образом. Это было весело. Ты должен был попробовать все это, чтобы

становился панкующим анархистом, который хочет разбить что-нибудь и сделать кому-нибудь больно. Ввязывался в драки, иногда с Ларсом. Это как дать выплеск обидам — сокрушая все вокруг. У нас было два разных типа поведения. Он пытался быть центром внимания все время, что не радовало меня, потому как я пытался добиться того же самого. Поэтому, если он становился очаровашкой, то я начинал запугивать людей, чтобы добиться уважения.

**Опиши типичную ситуацию
совместного сочинительства,
если такие были.**

Мне обычно хорошо удаются мелодии и партии, в то время как Ларсу отлично удается их аранжировать. Мы са-

**«МЫ ЕЛИ ГАМБУРГЕРЫ, А ЛАРС ТРЕСКАЛ КОПЧЕНУЮ
СЕЛЬДЬ. ОН БЫЛ КАК ПРИШЕЛЕЦ ИЗ ДРУГОГО МИРА. ИСПОРЧЕННЫЙ СЫНОК СВОЕГО ЗНАМЕНИТОГО ПАПАШИ»**

изучить. Хотя это и не относилось к музыке. Это было похоже на бонус-трек, который включался с самого начала альбома и длился до конца. (Смеется.)

**На кого был похож Ларс,
когда употреблял кокаин?**

О, блин... Болтлив! Даже больше чем это возможно в принципе. Но это обычная фигня. Мне не нравилось быть рядом, когда он был под кайфом.

**Вам было весело вместе,
когда вы были пьяны?**

Конечно, нет. Я был довольно вспыльчив. Сначала я был на стадии счастья и затем становился гадким когда «весь мир — гавно». Я начинал гримасничать, как клоун, после чего я

димся со всеми записанными риффами и пытаемся совмещать их, подстраивать друг под друга, джемую с ними и смотрим, что из этого выходит.

У нас с Ларсом получается то по две песни на дню, то одна песня за две недели. Иногда бывает такое ощущение, что мы вот-вот нарежем песню, а потом вдруг что-то щелкает, и вот она. Так было с «Low Man's Lyric» и «Where The Wild Things Are». Мы их чуть не стерли только потому, что они были слишком хороши. В нас обоих много настойчивости. И мы будем работать над чем-то, если мы с самого начала видим в этом какую-то изюминку.

**А приходилось ли
когда-нибудь перекидывать
риффы между песнями на
начальных стадиях сочинения?**



Случалось и такое. Мы их сортируем: вот этот рифф будет хорош под голос... Этот — достаточно мощный для припева?... А вот этот можно на куплет или часть В?... Их можно поделить в зависимости от трех-четырех параметров: кусок восьмушками, кусок для джема и тому подобное. И когда нам нужен рифф для части В, мы просматриваем риффы для части В и проверяем, подходит ли какой-нибудь из них.

Если что-то в другой тональности, то мы меняем ее, а иногда и нет — когда для игры необходимы открытые струны. Случается, что я и Ларс джемуем с одним риффом, чтобы из этого родилось еще что-то. Так мы и работаем, особенно в последнее время, прогоняя рифф и получая что-то из него, а не методом «копи-паст».

Вклад Ларса, кажется, чаще всего связан с формой и ритмом, ну может быть, еще с текстом... Или он не менее искусен и в создании мелодий и риффов?

Бывает, он может намурлыкать и рифф. Когда мы прослушиваем кассеты с риффами, он частенько говорит: «Конец у этого риффа замечательный, а вот начало — как-то не очень», или: «Этот кусок можно вырезать». У нас обоих достаточно хороший слух, чтобы работать над риффами. Если мы придумываем рифф вместе, то потом просто джемуем с ним. Он особо хорош в «я слышу эту песню вот так... тут надо попробовать такую-то аранжировку». А я не большой специалист по видению общей картины; мне лучше даются технические стороны риффа и сочетаемость мелодий.



ФОТО: АЛЕКСЕЙ ВИТВИЦКИЙ

Это как-то отражается на работе с остальными парнями в группе?

По сути, мы собираем воедино все кассеты с риффами и вместе слушаем их. Мы стараемся не задумываться о том, где чья музыка. Если рифф хорош, значит он наш. Хотя последнее слово все-таки за мной и Ларсом. Когда набирается пять-десять песен, тогда даем их парням и показываем, что и где мы сделали, а также что теперь нужно сделать им, и они забирают кассеты. Я набрасываю и некоторые соло, чтобы ориентироваться, где они должны быть. Также прописываю бас и черновой вокал.

Иногда я настаиваю, чтобы, скажем, басовая партия, как в «Devil Dance», была именно такой. Они джемуют с записями, и мы смотрим, что из этого получается. Правда, в последнее

время мы себя в этом качестве как-то по-дурацки чувствуем, что поднимает всем настроение.

Эпичные многочастные композиции с ранних альбомов уступают место более компактному, то есть песни, которые раньше состояли из дюжины разных кусков, теперь раза в два меньше. В чем причина таких перемен?

Ну, мы завершили работу над альбомом «Justice...», который стал, кажется, апогеем показушности и риффовых наворотов в рамках одной песни. Потом мы поехали в турне и попытались сыграть эти песни вживую, но это оказалось просто скучно. Композиции превратились в упражнения на память и ловкость. Мы осознали, что вместо

того, чтобы получать удовольствие и доводить до изнеможения зрителей, мы тупо изучаем гриф. Мы заметили, что на некоторых песнях, когда это заходило слишком далеко, ряды зрителей начинали редеть. Это не захватывало ни нас, ни поклонников. Так что мы на этом долго не задержались. Надо было что-то упростить и добавить драйва.

Давненько вы уже не записывали инструменталов — почему?

Я сочиняю достаточно много неплохих текстов. А те инструментальные вещи, которые мы делали, были с самого начала такими. Если б я наложил на них текст, было бы уже не то. В последнее время мы как-то не придумали ничего такого, что бы вызывало

ни услышали ее, они были восхищены тем, я думаю, как много мне удалось вложить в нее. Она стала довольно значимой композицией в этой пластинке.

Было ли это поворотным моментом?

Наверное. Ведь это дало нам возможность попробовать сыграть в разных стилях. И это могло зацепить больше людей.

Какие у тебя воспоминания о совместном туре с Guns'n Roses в 1992 году?

Чувак, это был необузданный тур. Эй, ты идешь на вечерину? Экл спустил десятки тысяч долларов на те тусовки. Ох уж эта горячая заку-

«ЛАРС ОТКРЫЛ ДЛЯ МЕНЯ ОЧЕНЬ МНОГО МУЗЫКИ. СУТКАМИ НАПРОЛЕТ Я ТОРЧАЛ У НЕГО ДОМА. РАЗМЕРЫ ЕГО КОЛЛЕКЦИИ ДИСКОВ ВВЕРГАЛИ МЕНЯ В ШОК»

подобные ощущения. Это было именно чувство; а не то чтобы: «Для этого альбома нам нужен инструментал».

Было ли сложно записывать песню «Nothing Else Matters» на Черном Альбоме?

Поначалу да. Мне не хотелось играть это перед парнями. Ведь это была достаточно личная и искренняя вещь. Мне казалось, что у Metallica могут быть только всякие песни про разрушения, кровь, тряски башкой, в любом случае достаточно далекие как от песен про телок и тачки, так и от того, что нам действительно нравится. А эта песня была о дружке, которая у меня была в то время, и о моих чувствах.

Я конечно, не думал, что это станет песней группы Metallica. Когда пар-

лисная жизнь. Слишком экстравагантная для такого, как я. Типа мне надо было пить их пиво и падать в бассейн — вот, что надо было делать. Но с того момента, как они сходили со сцены, я сваливал и старался не проводить время с ними.

У тебя имидж типа неразговорчивый человек-гора.

Во многом это из-за того, чтобы доказать самому себе свою мужественность и прочие вещи, которым, я ощущаю, мой отец не научил меня — как и тому, чтобы копаться в автомобилях, охотится и быть способным к выживанию. Типа того. Я действительно чувствовал, что должен пойти и научиться чему-то такому, что доказало бы мне, что со мной все окей, что я могу это делать. Мой отец был таким же.

**На охоту гитару
ты тоже берешь?**

Нет, не в моих интересах шуметь там... за исключением пары громких выстрелов! Тексты, если что, можно и запомнить, а вот тащить туда гитару, по-моему, просто безумие.

Ты до сих пор охотишься?

На данный момент в этом нет необходимости — убивать, просто чтобы убить. Я не противник охоты, но это так же не столь необходимо, как и прямо сейчас выжимать из своей тачки 150 миль в час. (Смеется.)

**Что поменяло твои
взгляды на это?**

Определенно!

Ларс и Кирк командовали на том альбоме. Типа была такая тема — «мы должны открыть себя заново».

Имидж — это не что-то дурное в моем понимании, но если он не соответствует тебе, то смысла в нем нет. Я думаю, это все было под влиянием U2 — Боно создает таким образом свое альтер-эго. Я в это не втыкал. В целом же отношение было типа «ок, на этих фотографиях мы похожи на глэм-рокеров 70-х».

Примерно половину фотографий, по меньшей мере половину того, что должно было пойти в буклет к альбому, я забраковал. В целом же обложка не соответствовала тому, что я ощущал.

«ОДНАЖДЫ МЫ НАКАЧАЛИСЬ ВИСКИ И ПЫТАЛИСЬ ПРОТАЩИТЬ В НАШ ТРЕЙЛЕР ОГРОМНУЮ КОРОБКУ. ДВЕРЬ ОКАЗАЛАСЬ УЗКОЙ И ТРЕЙЛЕР БЫЛ НАПОЛОВИНУ РАЗРУШЕН»

Мы были на охоте в Сибири. У меня дома жена и дети, но я сказал: «Увидимся позже, я еду в Сибирь». Я приехал с Камчатки, охотился на медведя на снегоходе в сугробах выше метра. И если ты падаешь со снегохода, то тебе крышка.

Я увидел следы медведя, и это выглядело так похоже на человеческие (ну для меня). Я ощутил в тот момент, что нечто перестало для меня быть таким важным, как раньше. И мы засели в маленьком сарайчике посередине пустоты, в четырех часа пути на вертолете от ближайшего мелкого говно-городка, и пили водку. Больше нечего было пить. На этом у меня все и закончилось.

**Было ли тебе дискомфортно в
связи со сменой имиджа группы
для альбома «Load» в 1996?**

Что тебе не нравится в обложке?
(Смеется.)

Как бы выразиться?

Я думаю, когда я говорил о своем неприятии чего-либо, у нас отсутствовал канал связи с Ларсом и Кирком, поскольку они были под кайфом. Они настолько увлеклись своим абстрактным искусством, что стали притворяться геями, издеваясь надо мной.

Я люблю искусство, но не то, смысл которого только в том, чтобы шокировать окружающих и издеваться над ними.

Обложка «Load» кажется мне насмешкой как раз в духе такого рода искусства. А я просто пошел на поводу со всей этой косметикой и всем прочим сумасшедшим, дурным дерьмом, которое, как им казалось, нужно сделать.



Решение постричься вы принимали совместно?

Это не было так, что мы вместе пошли и сказали: «Эй, можем ли мы получить скидку за 4 стрижки?». Решение приходило постепенно, с возрастом, тем более сами волосы истончились, поредели и в общем стали уже не те. И с длинными волосами ты уже не ощущал себя так хорошо, как раньше.

Было ли такое, что Metallica в то время ощущала себя неуверенно в музыкальном плане?

Я бы так и сказал. Весь тот период. Почему мы должны были переосмыслить себя? Как мне кажется, многие фанаты тогда отключились от нашей музыки, сосредоточившись на картинке.

Было ли тебе неловко из-за фото целующихся Ларса и Кирка?

Абсолютно. Они-то это сделали исключительно для картинки. А я позади был движущей силой их гомосексуальных приключений.

Думаю, это связано с тем допингом, что они принимали. Ну я надеюсь. (Смеется.) На свете есть куча примеров, когда люди в нашей карьере «сходят с корабля». Особенно обидно это слышать, когда говорят: «Окей, люди гонят на записи Металлики, потому что они судятся с Napster».

Вроде бы Ларс заварил всю эту кашу с Napster?

Он ключевая фигура в группе. Ему нравится говорить, он любит быть в центре внимания. Я очень горжусь тем, что мы сделали.

Это должно было случиться. Не каждый музыкант восстал бы против такой системы, за исключением некоторых рэп-музыкантов. Мы оказали сопротивление.

В 2001 году в интервью журналу Playboy ты сказал, что Ларс плохой барабанщик.

Он это признает. И я тоже не лучший певец, но что-то происходит, когда мы играем вместе.

Стал ли ты более слабым после лечения?

Определенно. Даже продюсер Боб Рок предложил слегка помедитировать, прежде чем играть. На что я сказал: «Ни в коем случае. Идите вы

момент лечения я понял, насколько я облажался, сколько всего скрыто во мне было, какой несуразной была моя жизнь, как я выливал это дерьмо на свою жену, и вообще, что происходило в течение этого времени.

Бабы?

О, да. Бабы, выпивка, все остальное. То, что пугает обычно других ребят. (Смеется.) Я был, как сигнал об опасности, услышав который, внезапно появлялись их жены и говорили: «Ну разве это не ужасно то, что он сделал? Ты-то ведь никогда бы такого не сделал?». Моя жена в свое время взяла и заявила, что не собирается поддакивать нам во всем и послала меня, сказав, что «ей не по пути».

«МЫ ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ ВЫСТУПАЛИ В МАЛЕНЬКИХ КЛУБКАХ, ОСОБЕННО ЕСЛИ НАШИХ ПОДРУЖЕК НЕ БЫЛО ПОБЛИЗОСТИ. НАША АУДИТОРИЯ ТОГДА БЫЛА НЕВЕЛИКА»

нахрен, парни. Вы в своем уме? Давайте просто играть рок».

Что в тебе поменялось глобально?

Основной триндец был — когда жена выгнала меня из дома. Она сказала: «Ты не вернешься домой, пока не разберешься со всем этим и не излечишься». Это было не просто пьянство, но и остальное дерьмо, которое идет с ним: неуважение, возможность делать все, что хочешь и когда хочешь. Мне необходимо было повзрослеть. У меня ведь была семья.

Когда это было?

Это было во время St. Anger. Мы начали писать на Presidio (бывшая военная база в Сан-Франциско, закрытая с 1995 года). Тогда в какой-то

Как ты отреагировал?

Я понял, что моей жизни каюк. А страх — это сильный мотиватор, и это встряхнуло меня. Ведь я очень боялся потерять группу, потерять близких мне людей.

Тебе казалось, что ты теряешь группу и семью?

И то и то, одновременно. Я думал, что они для меня значат и что будет, если потеряю семью и группу.

Когда ты вернулся?

Моя жена была беременна третьим; она мой ангелочек, Марселла. Она нуждалась во мне, и я присутствовал при рождении ребенка. Это невероятно: я перерезал пуповину, то, что их соединяло. Да, моя дочь очень сплотила нас вместе.



ФОТО: АЛЕКСЕЙ ВИТВИЦКИЙ

Дома ты больше тяготеешь к акустике или полному набору электрооборудования?

К счастью, у меня есть и то и другое, но когда я наверху с ребенком, всегда под рукой есть Martin D-28.

Что ты думаешь о «St. Anger» сейчас?

Это скорее заявление, чем просто музыкальная работа. Мы должны были сделать «St. Anger». Наш психолог Phill Towle сказал: «Всю эту работу вы сейчас делаете не для нынешней записи, а для следующей».

Расстроился ли Bob Rock, когда вы решили создать Death Magnetic вместе с Rick Rubin?

Думаю, да. Мы понимали, что это стало слишком привычно. Слишком просто. И необходимо было совершенствоваться. Может быть, не стало больше напряжения. Боб был пятым в команде, как отец. Может быть, мы боялись, что не сможем записаться без него. Но я надеюсь, он скучает по нам, потому что мы точно скучаем по нему.

Было ли страшно ездить на гастроли трезвым?

Сначала я прекрасно себя чувствовал, но в то же время было страшно. В основном это было: «Что мне делать теперь?». Но сколько же часов было в свое время потрачено на посиделки в барах, разговоры с людьми,



которых больше никогда не увидишь? Поэтому я стал ходить типа смотреть достопримечательности, то есть делал то, что делал бы каждый, если бы это был мой первый тур. Парни очень уважительно отнеслись к этому решению.

**Какие упражнения
(голосовые и гитарные) ты
делаешь перед выступлением?**

На гитаре — никаких. Во время гастролей техника обычно уже наработана. Kirk точно что-то делает, ну мне ж не надо играть соляков. Перед туром я обычно проигрываю партии из «Master Of Puppets». И еще я использую кассету для разминки голоса и связок до и после шоу.

химия, которая работает, хотя обиды иногда мешают что-то увидеть. Это возбуждение, трение, искры и прочее, что просто случается само по себе.

**Это то же самое,
что ты мог сказать
и 10 лет назад?**

Я бы мог сказать это еще тогда. Это другой тип любви.

Не то чтобы мы хотели взять наши семьи и отправиться на Гавайи на неделю. Но, чувак, когда что-то случается в дороге, кто-то испытывает Metallica или наши возможности, мы будем держаться вместе, как в последний раз. Мы будем стоять друг к другу спиной и биться до самой смерти.

«ОВОЩИ Я ТОЖЕ ЕМ. ВЕДЬ У МОРКОВКИ НЕТ НИ ЕДИНОГО ШАНСА ОТ ТЕБЯ УБЕЖАТЬ. Я СЧИТАЮ, ЧТО ЖИВОТНЫЕ СОЗДАНЫ, ЧТОБЫ МЫ НА НИХ ОХОТИЛИСЬ И ИХ ЖРАЛИ»

**Какие у вас отношения
с Ларсом сейчас?**

Помимо детей и семейной жизни, мы любим искусство, хотя это разные виды искусства. Мне нравится что-то сделанное руками, вещи с религиозным уклоном, написание материала для группы.

Он больше любит абстрактное искусство, то, до чего надо додумываться своим умом.

Ты любишь Ларса?

Да.

Нет сомнений, что поэтому мы и прошли этот путь вместе. Мы (как и в случае с женой) начинали с того, что противоположности притягиваются, ведя бесконечный бой. Это у нас

**Какой совет ты
можешь дать молодым
музыкантам?**

Хмм, хмм, хмм...

Слушайте как можно больше разной музыки. В итоге вы сами поймете, что есть ваше. Я в свое время не упражнялся особо. Помню, как я ненавидел слово «упражнение», когда играл в футбол в школе или на пианино в доме учителя.

Делайте любимую музыку вместо работы. Пусть гитара всегда будет рядом с вами, и когда нечего будет делать, берите ее и поигрывайте — как раз в такие моменты рождаются лучшие идеи и риффы. Просто вот так с бухты-барахты берите и играйте что-нибудь. Наиграйте пару аккордов; в вашем сознании обязательно родится что-нибудь прикольное.

10

МАЛОИЗВЕСТНЫХ ФАКТОВ О KIRK HAMMETT

УЖЕ ПОЧТИ НА ПРОТЯЖЕНИИ 30 ЛЕТ КИРКА ХЭММЕТА В ХОДЕ ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ИЗДАНИЙ СПРАШИВАЮТ О ТОМ, КАКОВО ЭТО — ИГРАТЬ СОЛЯКИ В ГРУППЕ METALLICA, И ПРОЧИЕ НАБИВШИЕ ОСКОМИНУ ВЕЩИ ТИПА ТОГО, КАКИЕ ПРИМОЧКИ ОН ИСПОЛЬЗУЕТ НА КОНЦЕРТАХ. ХОТЕЛОСЬ БЫ ДОПОЛНИТЬ ЭТУ ВСЕМ ИЗВЕСТНУЮ ИНФОРМАЦИЮ КАКИМИ-ТО МЕНЕЕ РАСТИРАЖИРОВАННЫМИ «ШТРИХАМИ К ПОРТРЕТУ ГЕРОЯ». И ДЛЯ ЗАТРАВКИ МОЖНО УПОМЯНУТЬ О ТОМ, ЧТО КИРК ОЧЕНЬ БОЛЬШОЙ ПОКЛОННИК ТВОРЧЕСТВА КАНТРИ-ИСПОЛНИТЕЛЯ HANK WILLIAMS. А ТЕПЕРЬ ПРО ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ

У него есть несколько стоек с «оторванными головами», что использовались в культовой классике ужасиков «Реаниматор»



Каждый, кто посмотрел фильм «Раниматор», вряд ли когда-либо забудет все эти штуковины доктора Карла Хилла с оторванными головами.

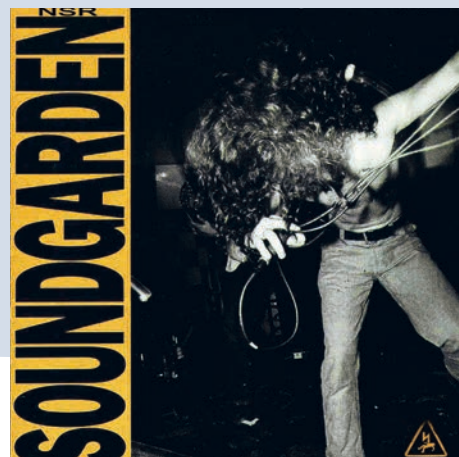
Фанат фильмов ужасов, в числе кумиров которого состоят Boris Karloff и Bela Lugosi, Хэммет также обладает раритетной рекламной открыткой выпущенного в 1927 году и долгое время считавшегося утерянным фильма «London After Midnight», где снялся Lon Chaney. По слухам, когда-нибудь изданная хэмметовская книга «Too Much Horror Business» обещает стать документальным фотосвидетельством его бескрайней коллекции исторических раритетов индустрии ужасов.

Наш комментарий: Хочется надеяться, что Кирк не сойдет с ума окончательно, чтобы попытаться пополнить коллекцию пальцами Хендрикса.

Придумывая рифф в «Enter Sandman», он вдохновлялся Soundgarden

Самый знаменитый рифф Хэммета никогда бы не пришел ему в голову, если бы он не был поклонником Soundgarden. В интервью 2008 года журналу Rolling Stones он рассказал: «Soundgarden только выпустили Louder Than Love. Я пытался уловить их настроение в плане больших тяжелых риффов. Это было в два часа ночи. Я тогда просто записал это на пленку и забыл. А потом, когда Ларс услышал этот рифф, то назвал его охрененным, но только если повторить первую часть раза четыре. Это была его идея, как сделать все более драйвовым».

Наш комментарий: Может, Кирку надо почаще слушать музыку Soundgarden и других известных исполнителей? Глядишь, и появился бы новый альбом Metallica с суперпопулярными песнями.





Kirk начинал свою музыкальную карьеру, готовя сэндвичи

Вдохновленный игравшим на Gibson Flying V Шенкером, Кирк сделал монументальный шаг к повышению своего мастерства после того, как приобрел свой Flying V выпуска 1974 года. Чтобы накопить денег на эту гитару и подходящий комбик, Кирк устроился на работу в местный фаст-фуд Burger King. Также время от времени он подрабатывал в качестве посудомойщика.

Наш комментарий: Кирку повезло, что в то время не было Custom Shop. Иначе бы бедный мальчик вкалывал в фаст-фуде намного дольше, чуть ли не до появления группы Nirvana, пытаясь заработать на гитару, аналогичную той, что у его легендарного гитарного героя.



Его любимая группа всех времен — UFO

Hammett однажды сообщил писателю David Fricke, что «вторым, что он услышал из музыки», это была игра гитариста Michael Schenker в песне UFO «Mother, Mary». И это полностью изменило мнение Kirk о гитарной игре. Он сказал: «Schenker не делал соляков, основанных на блюзовой гамме. Он играл на основе ладов и гамм, так что звучал почти в классическом духе. И плюс ритмически он был крайне раскован. UFO — моя любимая группа на свете.

Наш комментарий: Как известно, какое-то время Michael Schenker играл в группе Scorpions, столь популярной у нас на Родине. Интересно, останься Michael в Scorpions на всю жизнь, почитал бы его Кирк так же сильно?





Он был последним, кому Joe Satriani давал уроки

Каждому фанату Metallica известно, что Кирк обучался у Joe Satriani. Менее распространен факт, что после Кирка у Satriani больше не было учеников. Joe в интервью турецкому журналу Blue Jean сказал по этому поводу следующее: «Кирк начинал заниматься у меня, еще играя в Exodus, и продолжал, уже перейдя в Metallica. И это были действительно очень полезные серьезные уроки. Но потом, когда у меня вышел свой сольный альбом *Surfing with the Alien* и он оказался успешен, я прекратил давать уроки. Таким образом Кирк оказался последним моим студентом».

Наш комментарий: У нас учителя часто лысеют от чрезмерных затрат нервной энергии в адрес нерадивых учеников. А вот у Джо это как-то было связано с его педагогической деятельностью?

Он собирает винтажные игрушки

У Хэммета море старых игрушек 50–70-х годов. Но вы не найдете среди них популярнейших машинок Hot Wheels или солдатиков G. I. Joes. Вместо них его одержимость всем, что связано со всякими ужастиками, диктует совершенно другие предпочтения в приобретении большинства его штучек. Также ему нравятся старые японские игрушки.

Наш комментарий: В нашей стране в 50–70-е годы любимые игрушки выглядели, как иллюстрации к фильмам ужасов. Родись Кирк в СССР, его коллекция наверняка была бы намного объемнее.

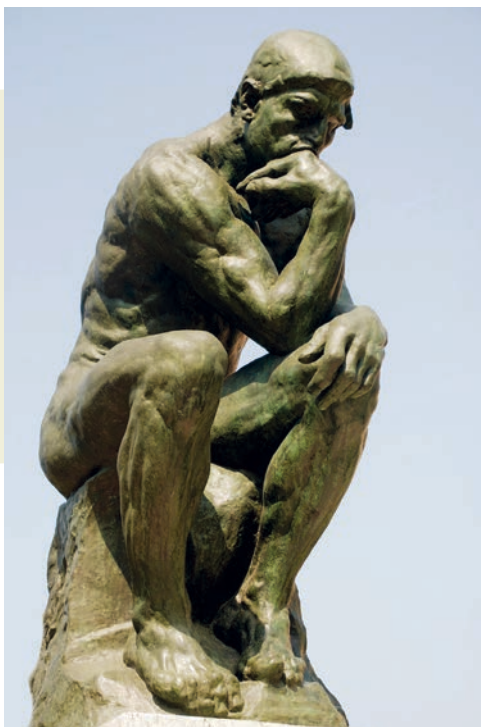


Он нетипичный вегетарианец

Хэммет является вегетарианцем, но не по тем причинам, что вы могли подумать. В интервью сайту knas.com он объяснил это так: «Я вегетарианец, но не потому, что люблю животных, а просто считаю, что есть животных вредно для здоровья. То, что James Hetfield увлекается охотой, не особо меня волнует. Дома у меня навалом чучел животных». Странно при этом, что при такой заботе о здоровье Кирк с наслаждением курит сигары.

Наш комментарий: Это достаточно типичное явление, когда после трудовой деятельности на кухне люди перестают есть те или иные продукты. Особенно если речь идет работе о фаст-фуде. Можно представить, какое там бывает мясо.





Соляки даются ему непросто

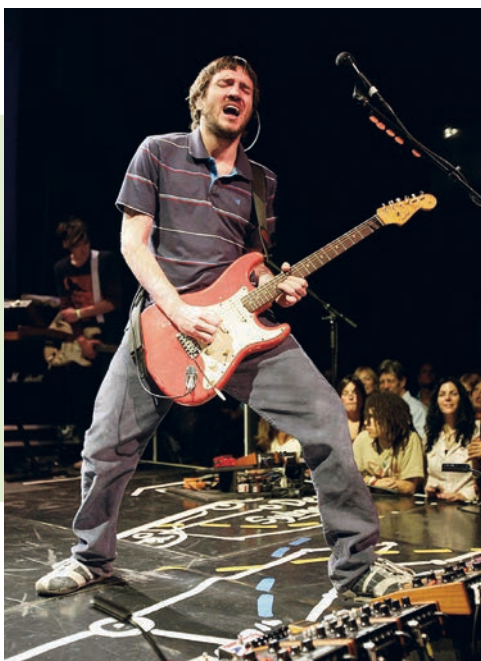
Однажды Хэммет записал 100 вариантов соло для всего одной песни. Из всего этого ничего не вошло в окончательный вариант, кроме 25 секунд игры. В интервью 2008 года журналу Total Guitar он сказал следующее: «Я никогда не бываю слишком уверенным насчет своих соло. Если соло далось слишком легко, то всегда в сомнениях. Вроде бы надо радоваться, что мне самому нравится соло и все так легко получилось. Но в то же время это как будто значит, что соло не особо удачное. Я хочу, чтобы оно было совершенное. Это неправильно, но мне сложно выкинуть эту ерунду из своей головы».

Наш комментарий: Если бы этот перфекционистский подход использовали наши музыканты, то мир давно бы перестал слушать Metallica, предпочтя какую-нибудь русскую супергруппу.

Он может представить себя играющим в Metallica в возрасте 60 лет

Хэммет как-то сказал, что если Rolling Stones до сих пор получают удовольствие от занятий музыкой в возрасте за 60, то у Metallica нет никаких оснований, чтобы не пойти тем же путем. «Keith Richards в свои 60 продолжает рубить на гитаре, почему же я не могу делать то же самое в этом возрасте. Прикиньте, как это будет забавно, когда играешь песню Seek and Destroy в 60 лет. Если люди будут все еще хотеть посмотреть на это, то я сделаю это, пусть и с учащенным пульсом».

Наш комментарий: Интересно, будет ли Metallica в преклонные годы играть песню Master of Puppets в таком же бодром темпе (около 220) или мир услышит более медленную версию этой классической композиции?



Но не в возрасте 70 лет

Хэммет говорит, что однажды выпустит соло-альбом, но не раньше, чем ему стукнет лет 70. В интервью журналу Rolling Stone он сказал, что поигрывает джаз и блюз в свободное от работы время. «Когда-нибудь это выльется в соло-альбом, что будет очень сильно отличаться от того стиля, в котором меня привыкли воспринимать люди. Я задумывался уже о том, что буду делать в 70 лет, сидя с гитарой на крыльце дома. Играть Seek And Destroy? Я, конечно, сейчас в принципе люблю попилить пол-часика риффы UFO, но потом обычно переключаю усилки на чистый звук и наигрываю что-то типа босса-новы или блюза из Robert Johnson».

Наш комментарий: Зачем ждать так долго? Может, стоит попробовать выпустить сольник уже в наше время? Как это делает John Frusciante из группы Red Hot Chili Peppers. Тем более альбомы Metallica выходят не так уж и часто.

**ИГРАЙ САМ
ИЛИ СОБЕРИ СВОЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОЛЛЕКТИВ**

стань популярным!

**СДЕЛАЙ
ПОКУПКУ
ПРОСТО ЧЕРЕЗ
ИНТЕРНЕТ**

закажи из дома

**У НАС ЕСТЬ
ИНСТРУМЕНТЫ
ДЛЯ РЕШЕНИЯ ЛЮБЫХ
ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ**

твой выбор!

**ПРОВОДЯТСЯ
КОНЦЕРТЫ, МАСТЕР-КЛАССЫ
И АВТОГРАФ-СЕССИИ**

следи за афишами

**В НАШИХ САЛОНАХ
МОЖНО ВСТРЕТИТЬ
И НАЧИНАЮЩИХ
МОЛОДЫХ ТВОРЦОВ,
И ЗВЕЗД ШОУ-БИЗНЕСА**

все по-настоящему!

**КВАЛИФИЦИРОВАННЫЕ
ПРОДАВЦЫ И КОНСУЛЬТАНТЫ
ПОМОГУТ ОПРЕДЕЛИТЬСЯ
С ПОКУПКОЙ**

задай свой вопрос

**УЧАСТВУЙ В АКЦИЯХ
И ПОЛЬЗУЙСЯ
СКИДКАМИ**

приятные мелочи

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



8 (800) 555-00-75 звонок по РФ бесплатный
сеть музыкальных салонов

музторг
www.muztorg.ru
интернет-магазин : (495) 641-59-59

МОСКВА

- Краснохолмская наб., 3, стр. 1, (495) 641-04-44, salon@muztorg.ru
- ул. Вятская, 1, (495) 641-59-41, salon-2@muztorg.ru
- ул. Саянская, 11, стр. 1 (МУЗТОРГ-ДИСКОНТ), (495) 641-59-71, info@guitarstore.ru
- ул. Неглинная, 6/2 (МУЗТОРГ-МАЭСТРО), (495) 641-59-31, maestro@muztorg.ru
- ул. Вятская, 1 (МУЗТОРГ-YAMAHA), (495) 641-59-51, www.muztorg-yamaha.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

- Наб. канала Грибоедова, 54, (812) 622-23-01, spb@muztorg.ru
- Б. Сампсониевский пр., 45, (812) 640-24-12, spb2@muztorg.ru
- интернет-магазин: (812) 622-23-02, ishop_spb@muztorg.ru

БАРНАУЛ

ул. Партизанская, 81
(3852) 63-88-18, 63-94-53
barnaul@muztorg.ru

ИРКУТСК

ул. Советская, 124В
(3952) 79-88-17, 79-88-18
irkutsk@muztorg.ru

НИЖНИЙ НОВГОРОД

ул. Б. Покровская, 97
(831) 437-67-02, 433-28-21
nn@muztorg.ru

САРАТОВ

ул. Московская, 29
(8452) 28-06-69, 22-42-62
saratov@muztorg.ru

ВЛАДИМИР

ул. Б. Московская, 40
(4922) 45-15-95
vladimir@muztorg.ru

КАЗАНЬ

ул. Зинина, 9/23
(843) 238-54-06, 238-42-29
kazan@muztorg.ru

НОВОСИБИРСК

Красный пр-т, 74
(383) 217-38-05, 217-18-46
nsk@muztorg.ru

СМОЛЕНСК

пр-т Гагарина, 12/1
(4812) 38-03-37
smolensk@muztorg.ru

ВОЛГОГРАД

ул. Новороссийская, 14Б
(8442) 37-44-43
volgograd@muztorg.ru

КАЛУГА

ул. Театральная, 4Б
(4842) 57-62-44
kaluga@muztorg.ru

ОМСК

ул. Ленина, 24
(3812) 53-42-72
omsk@muztorg.ru

ТОЛЬЯТТИ

ул. Свердлова, 1Б
(8482) 26-10-11
tlt@muztorg.ru

ВОРОНЕЖ NEW

ул. 20-летия Октября, 64
(473) 260-67-85
voronezh@muztorg.ru

КЕМЕРОВО

пр-т Ленина, 27
(3842) 21-32-93
kemerovo@muztorg.ru

ОРЕЛ

пл. Ленина, 2
(4862) 43-44-46
orel@muztorg.ru

ТЮМЕНЬ NEW

ул. Первомайская, 60/1
(3452) 39-36-60
tyumen@muztorg.ru

ЕКАТЕРИНБУРГ

ул. Карла Либкнехта, 22
(343) 310-37-56
ekburg@muztorg.ru

КРАСНОДАР NEW

ул. Филатова, 47
(861) 254-27-14
krasnodar@muztorg.ru

ПЕРМЬ

ул. Орджоникидзе, 14
(342) 257-08-83, 257-08-84
perm@muztorg.ru

УФА

ул. Пушкина, 82
(347) 293-59-30
ufa@muztorg.ru

ИЖЕВСК

ул. Кирова, 119
(3412) 43-28-53, 40-04-84
izhevsk@muztorg.ru

КРАСНОЯРСК

ул. Перенсона, 1
(3912) 66-82-04, 66-82-03
krsk@muztorg.ru

РОСТОВ-НА-ДОНУ

Газетный пер., 45
(863) 240-54-72, 269-81-46
rnd@muztorg.ru

ЧЕЛЯБИНСК

ул. Свободы, 153А
(351) 247-20-11
chelyabinsk@muztorg.ru

МУЗТОРГ предлагает **СОВРЕМЕННЫЕ** музыкальные **ИНСТРУМЕНТЫ**, звуковое, световое и **СТУДИЙНОЕ** оборудование **ЛЕГЕНДАРНЫХ** брендов.

САМАРА

пр. Ленина, 14
(846) 334-27-01, 341-64-19
samara@muztorg.ru

ЯРОСЛАВЛЬ NEW

ул. Свободы, 71А
(4852) 77-01-99
yaroslavl@muztorg.ru



GIBSON CUSTOM SHOP

ALEX LIFESON LES PAUL AXESS

А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

Следуя своей политике расширения арсенала именных гитар знаменитых музыкантов, Gibson представляет инструмент Alex Lifeson — гитариста группы Rush.

Новый инструмент продолжает попытки компании Gibson внедрить свои гитары на рынок «фloyd-роузных» инструментов. Эти попытки продолжаются уже давно, но

протекают весьма вяло и без особого успеха. Выпустив в начале 90-х годов несколько «фloyd-роузных» моделей серии M, рогатым корпусом больше похожих на Jackson или Ibanez, нежели на Gibson, компания-производитель решила сосредоточиться на традиционном «леспольном» дизайне, представив версию Les Paul Custom Lite с Floyd Rose. Это была выпущенная очень небольшим тиражом модель, которую производили очень недолгое время. В общем, она прошла незамеченной для большинства музыкантов.

Хотя, надо признать, время от времени специально для звезд Gibson в единичных экземплярах делали и разного рода другие Les Paul с флойдами. Это можно назвать старинным советским словом «спецзаказ».

По идее, в тот момент для Gibson было бы логично призвать на помощь в рекламе нового инструмента не кого-нибудь, а Eddie Van Halen — ведь у него в 80-х были собственные Gibson, куда он самостоятельно врезал Floyd Rose. И уж на что дико и непривычно выглядит Les Paul с таким тремоло, в любом случае это не более экстремально, нежели Wolfgang, который по своей сути очень близок к идее «Les & Floyd».

Думаю, Van Halen сумел бы раскрутить новое поколение Les Paul. Однако сотрудничества не случилось и идея с «фloyd-роузными» моделями медленно сошла на нет. Gibson делали еще одну попытку в варианте установки Floyd Rose на модели Nighthawk — результат был также не особо успешным по части реакции покупателей.

И вот уже в наше время, в отсутствие других идей, происходит очередная попытка сочетать несочетаемое. Сначала мы увидели именную Neal Schon в виде Les Paul с фloydом, потом Les Paul Axess с фloydом.

И вот перед нами новая гитара, которая кроме «флойда» ничем особенным не отличается от обычного хорошего «кастом-шоповского» инструмента.

Это абсолютно логичная модель — практически такая же, как Les Paul Axess — гитара Alex Lifeson. Несомненно, ее выпуск — хороший шаг со стороны производителя по популяризации своего модельного направления как с «фloydом», так и Les Paul вообще. Тем более, я уверен, контракт с Алексом не является супердорогим на фоне соглашений с Пейджем и Клептоном.



VOX

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



- * эргономичный рельефный корпус
- * контурный вырез в месте вставки грифа
- * два режима работы звукоснимателей Clean и Lead
- * четыре варианта цвета Red, Black, White и Sunburst

БРИТАНСКИЙ ХАРАКТЕР VOX SERIES 22

Мы с радостью представляем вашему вниманию продолжение рода семейства **Vox** – младшее поколение электрогитар Series 22, продолжающих славное наследие гитар **Vox** премиум класса. Унаследовав от старшего поколения безупречное качество изготовления, эргономику и дизайн, новые гитары Series 22 открывают доступ к инструментам высочайшего качества.



Андрей Макаревич

«Я ЕЩЕ САМ НЕ НАУЧИЛСЯ, ЧТОБЫ УЧИТЬ ДРУГИХ»

Андрей, про Вас давно и очень подробно пишут многие издания. Не хочется их повторять, тем более мы ориентированы на свою гитарную аудиторию, поэтому постараемся спрашивать о вещах, которыми, наверное, редко интересуются в интервью. Традиционная тема всех наших бесед звучит обычно так: у многих наших известных гитаристов очень большие коллекции гитар. У того же Евгения Хавтана или Виктора Зичнука их, наверное, около полусотни. А у Холстинина еще больше. Сколько у Вас гитар и какие они?

Я, честно говоря, во-первых, не считал никогда, а во-вторых, у меня и не было задачи собрать все гитары мира. Последнее время я даже когда в Америке захожу в какой-нибудь большой гитарный магазин, то понимаю, что у меня есть все, что я хотел и все, что мне нужно. Конечно можно еще что-то приобрести, но это будет так или иначе повторением того, что у меня уже есть.

Но при этом в магазин Вы все равно заходите...

А потому что все равно тянет зайти — это как, например, ситуация, когда «ты женатый человек, а идешь по улице и на девок все равно смотришь». И здесь то же самое. Гитары вызывают такие же чувства. Особенно если это магазин винтажных инструментов, которые я очень люблю. Ведь в них застыли лучшие времена рокенрола. И это для меня очень важно.

Что же это все-таки за инструменты такие, что хоть и не отвели от магазинов, но крепко сдерживают покупку новых гитар?

Stratocaster старенький, Telecaster старенький, Les Paul, ES-330, ES-335, L-5, еще один джазовый Gibson — очень старый 1953 года, с одним съемником, одной ручкой громкости и деревянным порожком; старая «фендеровская» 12-струнка электрическая, Gretsch Country Classic, PRS Handmade — мне его подарил основатель Hard Rock Cafe Айзек Тигрит из

своей коллекции — я на ней довольно редко играю, хотя в конце 80-х я играл на ней на концертах, но потом все-таки классические инструменты победили. Но для «студии» там очень хорошая кочерга (имеется в виду рычаг — прим. Тынку), которая совершенно не расстраивает гитару, что очень редкое явление.

Еще есть заказная гитара — есть такой мастер Рист в Калифорнии — он сделал электрическую полуакустику, но с акустическим звуком. Там стоят два «гретчевских» звукоснимателя и два пьезо-съемника. Есть черный Gibson Chet Atkins с пьезой — тоже электрический акустик. А из акустиков — роскошный Martin из коллекции Eric Clapton «Unplugged» — их, по-моему, было сделано 200 гитар для его тура, и вот эта одна из них, фантастического качества, — в Калифорнии ее покупал, очень была дорогая. Дальше — заказная нейлоновая шестиструнка, и есть еще электрическая нейлоновая с корпусом как telecaster — это Fender довольно старый. Дальше — двенадцатиструнка акустическая со

«МЫ НАЧИНАЛИ Сорок лет назад — тогда все было совсем по-другому. И тогда тоже никто не знал, куда идти. Нет такой инструкции, как стать рок-музыкантом. Есть только как стать знаменитым. Набрать бабок и засунуть свою морду в ящик. Но в том случае, как только твоя морда из ящика исчезнет, — знаменитым ты быть перестанешь»



«Я вот не слушаю музыку с утра до вечера. Я очень люблю тишину. Ненавижу рестораны, где играет музыка какая-то. Туда приходишь поговорить с друзьями. А когда сидят в модном месте и, перекрикивая музыку, орут друг другу через стол... и не уходят. И музыку тише не делают. Это идиоты какие-то»

«ВЕДЬ ЧТО КАСАЕТСЯ КОНЦЕРТА, КАК ПРАВИЛО, КРОМЕ САМОГО МУЗЫКАНТА — ЭТИ ВЕЩИ НЕ СЛЫШНЫ НИКОМУ. А КОНЦЕРТ ОЧЕНЬ ЗАВИСИТ ОТ АППАРАТА, НА КОТОРОМ ТЫ РАБОТАЕШЬ, И ЗВУКОРЕЖИССЕРА — ЭТО ДВЕ ГЛАВНЫЕ ВЕЩИ. ХОРОШИЙ ЗВУКОРЕЖИССЕР СПРАВИТСЯ С ЛЮБЫМ ЗАЛОМ, А ПЛОХОЙ И В ХОРОШЕМ ПОМЕЩЕНИИ СДЕЛАЕТ ГАВЕНЫЙ ЗВУК»



«Я ВООБЩЕ ЛЮБЛЮ ОЧЕНЬ ГИТАРИСТОВ, КОТОРЫЕ ИГРАЮТ НЕ «СЕБЯ», А ИГРАЮТ ПЕСНЮ. ТО ЕСТЬ ОНИ ИГРАЮТ ТО, ЧТО ТРЕБУЕТ ДАННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. У НАС В СТРАНЕ ТАКИХ ОЧЕНЬ МАЛО. В ОСНОВНОМ ГИТАРИСТ ХОЧЕТ ПОКАЗАТЬ, КАКОЙ ОН КРУТОЙ, КАК ХОРОШО У НЕГО ЗВУЧИТ ГИТАРА И КАК ОН БЫСТРО УМЕЕТ ИГРАТЬ»

съемником, заказная — питерский мастер мне делал. Есть две Takamine акустические со съемниками. Есть восхитительная гитара, которую мне мои бойцы подарили на сорокалетие, из красного дерева, тяжеленная, с пьезо-съемником в виде акулы — роскошная гитара, но ее очень сложно возить, потому что она очень тяжелая и большая. Надеюсь, ничего не забыл.

Хотя есть еще масса укулелечиков маленьких, перуанские гитары... И вообще я собираю этнические инструменты. Есть банджо, есть уд, есть ситары, много мексиканских восьмиструнных, десятиструнных — маленьких таких, как укулеле.

Возникает вопрос в таком случае — а есть ли балалайка?

Балалайки как таковой нет. Есть домра хорошая. Точнее, две домры. Мандолин несколько, причем старинных — 150–200-летних. Одну подарил Миша Барышников, одну еще мой товарищ. Люди знают, что я собираю такие акустические инструменты, и поэтому я часто получаю их в подарок. Кажется, гитары я все вспомнил.

Как это все хранится? В кофрах или открыто в каком-то помещении расставлены красоты ради?

Они все у меня в кофрах, потому что иначе они все пылятся. Лучше всего гитары хранятся в кофрах. А две-три гитары, на которых я играю дома, — они стоят на стоечках рядом с усилителем Vox (AC15 — прим. Тынку). Я считаю это лучшим гитарным усилителем. Но для дома это более чем достаточно. И даже для блюзовых клубиков этого хватает.

А на гастроли Вы берете с собой Vox?

Нет, на гастролях мы заказываем (в райдере — прим. Тынку) «маршала восьмисотые или девятисотые» (JCM800/JCM900 — прим. Тынку) — восьмисотые лучше, и Fender Twin под электрическую 12-струнку.

Насколько вы «капризны» по отношению к усилителям? Если вдруг таких не окажется в распоряжении организаторов концерта?

Этого не может быть. Как не окажется? Они должны найти. Это условия нашего приезда.

Возвращаясь все-таки к гитарному парку. Вроде бы такой ретро-уклон, и при этом нет ни Danelectro, ни Rickenbucker.

А Rickenbucker есть — я совсем забыл о нем сказать. Такая модель полуакустическая, как была у Harrison. Только у него была 12-струнка, а у меня 6-струнка. Я использую ее только на студии и поэтому не сразу вспомнил.

Звук очень узнаваемый и характерный. Для «битловской» музыки, для подкладной игры он необыкновенно хорош. Особенно если на него поставить «шлифованные» струны, то совсем получается «ностальгия».

Есть ли у Вас любимые гитары, используемые чаще всего?

Нет, я не хочу их обижать. Все, которые у меня остались — они все любимые.

Остались? Был какой-то процесс распродажи?

Ну что-то не оседало. Вот был у меня Gretsch модели Brian Setzer, я на нем поиграл, и оно у меня не прижилось.

А остались какие-то гитарные мечты?

Ну, может, купить что-то в будущем, найти нечто редкое?

Или таких стремлений уже нет?

Практически нет. Дело в том, что из того, что делается сегодня, меня особо ничего не интересует, потому что это все у меня есть в старом исполнении. Я больше люблю звук старый.

Всякие хардрок-металлические гитары не нужны, поскольку я не играю такую музыку.



**Хорошо, с гитарами понятно.
А какие примочки у вас?**

Я очень люблю фирму Fulltone — они делают прекрасный компрессор, простенький. Он дает очень хороший овердрайв, но еще более любимый овердрайв — это Ibanez Tube Screamer — старенький зеленого цвета. Это самая блюзовая история. Если его с хорошим компрессором включать, то больше ничего и не надо.

A delay, reverb?

У меня есть в одной песне delay, и я его использую. Но в принципе мы работаем с очень хорошим звукорежиссером и это все его задача.

У вас свой звукорежиссер?

Конечно. Еще бы не хватало. У нас их два — один на мониторинговом пульте и второй в зале за большим пультом.

А световика не возите на гастроли?

И световика возим, и человека, который с экранами работает.

А сколько вообще человек составляет команда в туре?

Семеро музыкантов, пятеро техников (из них один занимается еще и светом, а один мониторами), звукорежиссер, девушка по видео на экранах, администратор.

Приличная команда.

Ну как приличная. С McCartney ездит 300 человек.

С Мадонной еще больше, наверное. Хотелось бы поговорить о гитарных техниках. Некоторые профи жалуются, что вроде бы несложная специальность, но найти в этой стране грамотного человека...

Который смог бы поменять струны и настроить гитары перед концертом... Ту же 12-струнку, которую настраивать долгое и хлопотное дело, иногда в стесненных условиях... Ну вот у нас сейчас работает парень наконец-то, за которым я понял уже, можно не перепроверять.

То есть проблема гитарных техников — она существует?

Конечно существует. Поэтому если есть на примете — то мы звоним и можно сразу выходить и работать.

Многие, кто читают наш журнал, хотят быть не только техниками, но даже музыкантами.

Но думают и колеблются.

Пробовать ли им?

Конечно нет! Музыканты получают только из тех, которые не думают, стать им или нет. Для них вариантов не существует.

Удивительно, но такой не похожий на Вас человек и музыкант, как Steve Vai, ответил на Ваш вопрос то же самое.

То есть у Вас никогда таких сомнений не было?

Конечно нет.

И это был Ваш выбор.

Абсолютно. Природа сделала его за меня. Мне очень часто присылают всякие демо-записи с просьбой сказать «писать им песни или не писать». Не писать! Им всем не писать.

Вы вообще слушаете эти записи?

Ведь известным музыкантам дают их очень много. Я знаю тех, кто незаметно выкидывает их.

И знаю тех, кто все тщательно отслушивает.

Ну если я обещаю, то слушаю конечно. Может, не до конца весь диск, но пару песен ставлю.

И что было такое, что зацепило?

Бывало. Но на самом деле, чем агрессивнее человек просит, чтобы его послушали, тем, как правило, это менее интересно. Люди, которые что-то делают хорошо — они это уже понимают и они считают даже неловким просить о чем-то.

А вот путь начинающего рок-музыканта в наше время — куда идти этим людям?

В какие-то клубы или искать продюсеров? Интернет-форумы полны этих вопросов...

Откуда я знаю? Мы начинали сорок лет назад — тогда все было совсем по-другому. И тогда тоже никто не знал, куда идти. Нет такой инструкции, как стать рок-музыкантом. Есть только, как стать знаменитым. Набрать бабок и засунуть свою морду в ящик. Но в этом случае, как только твоя морда из ящика исчезнет — знаменитым ты быть перестанешь. Поэтому — это деньги, выброшенные на ветер. Этот путь я никому не рекомендую.

Раз уж мы коснулись темы ящика. В отличие от большинства музыкантов Вы занимаетесь телепроектами и пишете книги. Скажите, вот эта немзыкальная деятельность она оказывает влияние на музыку? Может быть, дает вдохновение и идеи, может, наоборот, отвлекает?

Скорее, наоборот, занимаясь музыкой, ты думаешь о каких-то вещах... Вот у меня последняя книжка «Вначале был звук» — она о природе музыки, и это своеобразное исследование, достаточно субъективное, но по-моему не лишнее интереса, потому что я достаточно долго занимаюсь тем, что состоит из звуков.

Бывает ли какая-то усталость от музыки? Те же футболисты в конце сезона говорят о необходимости отдохнуть пару месяцев от футбола.

Ну отдохни, в конце концов. Кто тебе мешает? Я вот не слушаю музыку с утра до вечера. Я очень люблю тишину. Ненавижу рестораны, где играет музыка какая-то. Туда приходишь поговорить с друзьями. А когда сидят в модном месте и, перекрикивая музыку, орут друг другу через стол... И не уходят. И музыку тише не делают. Это идиоты какие-то.

Я сейчас неделю провел в Испании — там нет ни одного ресторана с музыкой. Люди приходят поесть и приходят пообщаться, а если ты хочешь музыку — то пойди на дискотеку и попляши. Или на концерт — послушай любимого музыканта. Или заведи его записи дома.

Многие музыканты говорят, что не любят выступать в местах, где люди едят.

У вас что в этом плане?

Если ты своей музыкой не можешь отвлечь людей от еды — значит ты не музыкант, а говно.

Есть же такая вещь, как работа — тот же корпоратив.

Сделай так, чтобы они отложили вилки и послушали тебя. А потом тебе поаплодировали.

У Вас это всегда получалось? Получалось, конечно.

Скажите, насколько Вы компьютерный человек? Используете ли все эти модные технологии — например, создание в домашних

условия на компьютере демо-версий будущих песен?

Нет. Я вообще не компьютерный человек. Использую компьютер только как почту. Я очень люблю живой звук и терпеть не могу все эти «консервы».

А демо-записи как Вы делаете?

Мы никогда не делали демо-записей. «Машина Времени» никогда не делала.

Ну, а почему бы не зафиксировать идею, дабы не забыть ее потом?

Зачем? Как говорил Эйнштейн «гениальные мысли приходят так редко, что их нетрудно запомнить».

Насколько вы педант в плане звука? Не секрет, что много музыкантов замораживаются на всем, включая длину и материал шнуров.

Нет, я не такой. Ведь что касается концерта, как правило, кроме самого музыканта, эти вещи не слышны никому. А концерт очень зависит от аппарата, на котором ты работаешь и звукорежисера — это две главные вещи.

А помещение?

Хороший звукорежиссер справится с

лю-

бым, а плохой

и в хорошем помеще-

нии сделает гавеный звук.

Это как повар и продукты?

Абсолютно. Нам очень повезло — мы несколько лет назад нашли звукорежисера, который, думаю, лучший в нашей стране — с ним работать одно удовольствие.

Есть ли любимые площадки или нелюбимые?

Нет такого, чтобы любимые. А нелюбимые есть — я, например, терпеть не могу Дом Музыки. Потому что такое ощущение, что архитекторы специально бились над тем, что бы сделать акустику максимально отвратительной.

Для Вас есть какая-то разница между сидящими зрителями и скачущей перед сценой толпой?

На самом деле, когда стоит толпа двадцатилетних людей — они уже заряжены электричеством каким-то. Но, скажем, людей нашего возраста заставлять стоять два часа не правильно. Я сам бы не стал стоять. Вот посещал концерт Rolling Stones на здоровенном стадионе лет шесть назад в Чикаго — там и поле, и трибуны все были сидячими (встали только на последних двух вещах) — это было примерно как на концерте «Машины Времени».

Вы уже много десятилетий как в ранге прожженных профессионалов. Контакт с публикой — она вас заводит или наоборот?

Сначала мы должны ее завести. Но вообще процесс очень взаимосвязанный. Это обмен энергией на очень высоком уровне.

И это очень важно для нашего настроения — с какой интенсивностью «они орут», когда мы только выходим на сцену. Нам уже в этот момент все понятно — пойдет ли сразу все на высшей точке накала, либо надо будет «поднимать» народ, заводить, заставлять попеть.

Тогда они к середине концерта раскачаются, причем сильнее, чем та публика, что бывает «подогретой» с самого начала.

Это как поединок?

Ну конечно.

Скажите, а вот лично Вам в нашей стране симпатичны какие-либо гитаристы именно с точки зрения музыки?

Я вообще люблю очень гитаристов, которые играют не «себя», а играют песню. То есть они играют то, что требует данное произведение. У нас в стране таких очень мало.

В основном гитарист хочет показать, какой он крутой, как хорошо у него звучит гитара и как он быстро умеет играть. К музыкальному произведению это, как правило, отношения не имеет. А потом музыканты не понимают, почему люди равнодушные в зале сидят.

Мне Корней нравится очень, который сейчас играет с «Ундервудом». Миша Клягин очень хороший гитарист, студийный и сейшеновый блюзовый. Леван Ломидзе очень драйвово играет. Мне с ним очень кайфово джемовать. Он меня заводит своей игрой.

Кильдей?

Кильдей — хороший. Он как раз мыслит категорией произведения. Не просто «я сейчас сыграю крутой соляк» — у него все продумано: и «подклад», и форма. Фактически вся «кодексовская» музыка строится на его игре.

А из западных?

Люблю Джимми Пейджа. Очень!



На концерт недавний цепелинов не ездили?

Я не смог поехать, к сожалению. Я его смотрел на видео.

Кайфово. Наверное, там живьем было потрясающе.

Многие грустят оттого, что цепелины не воссоединяются на постоянной основе.

Они не соединятся и правильно делают. Нельзя превращаться в группу Deep Purple. Ну нельзя. Превращаться из легенды в...

Но Роллинги-то еще существуют.

Они продолжают эту высокую планку держать. Там все тот же легендарный состав. А Deep Purple меняют гитаристов, вокалистов и всех остальных — это признак эстрадного ансамбля. Как может, к примеру, ансамбль «Самоцветы» сегодня быть с одними артистами, а завтра с другими. А вот Бонэма никто заменить не может, потому что, как он, никто не играет.

А его сын?

Близко, но, к сожалению, все равно не так. Все великие люди, увы, незаменимы.

У нас, любителей гитары, почти все профессиональные гитаристы делятся на две большие группы — это «поливальщики» и «творцы». Одни любят попилить, вторые являются композиторами. Вы в общественном сознании всегда ассоциировались со второй группой. У вас были когда-нибудь ну не то чтобы комплексы, а какие-то желания и амбиции играть быстрее и виртуознее?

Ну конечно. Мы все в свое время сидели и все снимали. Хотелось играть, как Элвин Ли. А сейчас я его слушаю и понимаю, что совсем не хочется играть, как Элвин Ли, потому что играет он быстро, но довольно бестолково.

Я люблю, как играл Harrison. Потому что он отвечал за каждую ноту — она была на месте. «Налепить тридцать вторых» — и дурак наклепит, а ты сыграй четыре ноты так, чтобы все вздрогнули. За это я люблю Клептона. И Нопфлера за это. Люди, которые малыми средствами могут сказать все, что они хотят сказать.

Джеф Бек?

Потрясающе. Причем, заметь, он последнее время играет техниче-ски, казалось бы, простые вещи. Поэтому что они не быстрые, так скажем.

Ну как простые? Тот же наш любимый Steve Vai сказал, что он так не может, как Jeff.

А никто не может. Потому что у него невероятное звукоизвлечение. Есть такие мелочи, которые ты хрен снимешь и повторишь. А вроде бы сыграл человек всего две ноты.

Расскажите о своем менее известном в сравнении с «Машиной» проекте — «Оркестр Креольского Танго».

Проект существует девять лет и аудиторию он собирает, может, не такую многочисленную, как «Машина Времени», но зато очень качественную. Потому что мы там играем более взрослую музыку. Там собрались фантастические музыканты.

Было бы неправильно назвать их джазовыми музыкантами, хотя в первую очередь они именно джазовые, но в принципе они умеют все. Поэтому, если «Машина Времени» для меня инструмент с несколько ограниченной палитрой (ты всегда это учитываешь, когда пишешь песни для «Машины Времени»), то в «Оркестре Креольского Танго» у меня ограничений нет.

Эти люди умеют все, причем на мировом уровне. Я испытываю дикий кайф, работая с ними. Это Женя Борец — великолепный пианист, Сережа Остроумов — думаю, лучший барабанщик у нас в стране, Сережа Хутас — потрясающий контрабасист. Духовая секция замечательная — Саша Дитковский (играл в «Квартале» и играет до сих пор), из «Папоротника» Саша Антонов — скрипач и Саша Бакхауз — аккордеонист. Артем Соколов — саксофонист и тромбонист. Роман Сериков. Команда универсальная.

Это проект для собственного удовольствия от музыки?

Почему же для собственного? Не только для собственного. Пустых залов у нас не случается.

Я имею в виду для Вас лично.

Я получаю огромное наслаждение. И я у них учусь. Я всегда страшно любил джаз, но играть его никогда

не умел. Потому что не было времени этим заняться. Рок отнимал все время. А сейчас я этим интересуюсь очень сильно — музыка, стоящая на следующей ступени развития.

Это как обезьяна, а потом человек. И когда ты видишь, как играют серьезные джазовые гитаристы, то понимаешь, что весь рокенрол — это такой примитив со всей его пентатоникой, с которой все начинается и заканчивается.

Вы сказали про учебу.

Как происходит этот процесс?

Я слушаю новую музыку, пытаюсь ее играть и прошу позаниматься со мной музыкантов, владеющих материалом каким-то, которым не владею я. И я радуюсь, как младенец, когда вижу, что у меня что-то начинает получаться.

Есть такой проект «Джазовая трансформация» — это чисто джазовый клубный проект, где мы играем в основном стандарты и некоторые мои песни, написанные для «Оркестра Креольского танго», но вписывающиеся в понятие «джазовый стандарт».

Мы все время приглашаем разных людей для участия в этом проекте — это абсолютный джем-сейшн, для меня это кайф невероятный.

Не было мысли, помимо остальных книг, написать еще и что-нибудь обучающее по музыке или гитаре?

Я еще сам не научился ничему, чтобы учить других. Я вообще не учитель по природе — я ученик.

И последний вопрос (классический) — что Вы пожелаете молодым музыкантам и на что обращать внимание в первую очередь?

Многие часто думают, как стать известным. А вот на это как раз не надо обращать внимание — это должно быть не целью, а следствием того, что вы сделали что-то лучше всех. К этому надо стремиться.

Напиши самую хорошую песню — и завтра человечество ее услышит независимо от того, показывают тебя по телевизору или нет, играют ли по радио или нет. Так произошло с Пейтей Наличем. Надо делать хорошие вещи и все.

«МНОГИЕ ЧАСТО ДУМАЮТ, КАК СТАТЬ ИЗВЕСТНЫМ. А ВОТ НА ЭТО КАК РАЗ НЕ НАДО ОБРАЩАТЬ ВНИМАНИЕ — ЭТО ДОЛЖНО БЫТЬ НЕ ЦЕЛЮ, А СЛЕДСТВИЕМ ТОГО, ЧТО ВЫ СДЕЛАЛИ ЧТО-ТО ЛУЧШЕ ВСЕХ. НАПИШИ САМУЮ ХОРОШУЮ ПЕСНЮ, И ЗАВТРА ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ЕЕ УСЛЫШИТ НЕЗАВИСИМО ОТ ТОГО, ПОКАЗЫВАЮТ ТЕБЯ ПО ТЕЛЕВИЗОРУ ИЛИ НЕТ»



ЛЕГЕНДАРНЫЕ СТРУНЫ
СТАЛЬНЫЕ НЕРВЫ МУЗЫКИ

БЕСКОМПРОМИСНОЕ
ЗВУЧАНИЕ, СПОСОБНОСТЬ
ДОЛГО ДЕРЖАТЬ СТРОЙ
И НАДЕЖНОСТЬ —
БЛАГОДАРЯ ЭТИМ
КАЧЕСТВАМ ROTOSOUND
ДАВНО ПОЛЬЗУЮТСЯ
АВТОРИТЕТОМ
У ГИТАРИСТОВ
ВСЕГО МИРА

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ROOTOSOUND — ЭТО СТРАСТЬ,
ВОПЛОЩЕННАЯ В ГИТАРНОМ ЗВУКЕ

MADE IN UNITED KINGDOM

«ДЖЕФФ БЕК? ПОТРАСАЮЩЕ. ПРИЧЕМ ОН ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ ИГРАЕТ ТЕХНИЧЕСКИ, КАЗАЛОСЬ БЫ, ПРОСТЫЕ ВЕЩИ. ПОТОМУ ЧТО ОНИ НЕБЫСТРЫЕ, ТАК СКАЖЕМ. У НЕГО НЕВЕРОЯТНОЕ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ. ЕСТЬ ТАКИЕ МЕЛОЧИ, КОТОРЫЕ ТЫ ХРЕН СНИМЕШЬ И ПОВТОРИШЬ. И НИКТО НЕ МОЖЕТ. А ВРОДЕ БЫ СЫГРАЛ ЧЕЛОВЕК ВСЕГО ДВЕ НОТЫ»

Gibson

СЕДЬМОЕ ЧУДО СВЕТА

А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У



Если заглянуть в нынешний каталог Gibson, то можно обнаружить там аж две семиструнных гитары — и этот факт вызывает весьма двоякие ощущения.

С одной стороны, семиструнные Gibson — это достаточно логично по своим звуковым качествам, по аудитории покупателей и музыкальной философии. В целом Gibson достаточно органично вписывается в семиструнную концепцию, суть которой — тяжелая современная музыка.

Выбор Flying V и Explorer в качестве носителей семиструнной идеи также очень логичен — гитары таких и подобных им форм уже давно и вполне успешно издаются в семиструнном варианте многими производителями по всему миру.

Вообразить семиструнными какие-либо другие гибсоновские форматы достаточно сложно. Les Paul, SG, упаси боже ES-335 слабо представляются с дополнительной струной. Если только Firebird, да и то сомнительно. Сделаны семиструнные Gibson в соответствии со всеми канонами такого рода инструментов — они черного цвета и с активными датчиками EMG — просто мечта любого исполнителя тяжелой музыки.

Несколько нетипичной выглядит мензура новых гитар. Частенько

производители увеличивают ее до 27 дюймов. В гибсоновском же случае, как это давно стало традиционным, величина мензуры нигде не сообщается в официальных источниках — очевидно, производитель считает, что этот факт малоинтересен музыкантам. Приходится полагаться на отклики счастливых покупателей, субъективно отмечающих удобство игры на стандартной мензуре в сравнении с другими семиструнками. Поэтому, скорее всего, мензура там все-таки 24,75 дюйма.

Хотя, возможно, фокус с мензурой — это сознательный шаг, попытка отличаться от конкурентов по семиструнным делам. Тем более в памяти многих до сих пор хранится история с Les Paul Studio Baritone, что выпускались несколько лет назад, там как раз была мензура 27 или 28 дюймов, но спросом эти инструменты не пользовались, и их сняли с производства в конце концов. (Кстати, в 2011 году эти баритоны вернулись в каталог.)

Главный же вопрос, возникающий при попытке поразмыслить о новых семиструнных Gibson, — почему они появились именно сейчас? Ведь мода на семиструнные электрогитары возникла не вчера, и даже не позавчера. Более того — возможно, сейчас ее пик уже пройден. Почему

не делали Gibson таких гитар ранее? Что это было? Просчет маркетологов? Или, наоборот, для консервативного имиджа Gibson нужно было выждать время, пока семиструнки станут классикой, и только тогда выходить на рынок?

Вряд ли мы когда-нибудь получим ответ на этот вопрос из уст самих Gibson. Как и на вопрос о том, какой логикой руководствовались дизайнеры, сотворившие целиком черные инструменты и постеснявшиеся поставить на гриф накладку из черного же дерева (ebony), которая однозначно смотрелась бы более выигрышно, нежели коричневый палисандр.

В целом же в этом всем есть элемент комичного, когда Gibson сначала (несколько лет назад) представляет несколько современных моделей с самонастраивающимися колками, выходами usb и прочими наворотами, что в конце концов привело к появлению Les Paul Dusk Tiger, играть на которой, как кажется, можно исключительно надев на голову шлем наподобие используемого Darth Vader. И только потом мир увидел обычную семиструнку от Gibson, в которой, по большому счету, на сегодняшний день нет ничего новаторского. Разве это не смешно? Мы живем в удивительное время в очень веселом мире. Нам повезло.

Crafted to be the best!

www.crafter.ru
www.dynatone.ru

in your hands.

Feel the real gypsy...



DYNATONE
MUSIC INSTRUMENTS • PRO LIGHT & SOUND

м. Петровско-Разумовская «ДинаТон»
Дмитровское ш., д. 64/4. Тел.: 742-18-18, 742-79-47, оптовый отдел

м. Таганская «ДинаТон на Таганке»
ул. Александра Солженицына, д. 11, стр.13. Тел.: 912-95-03

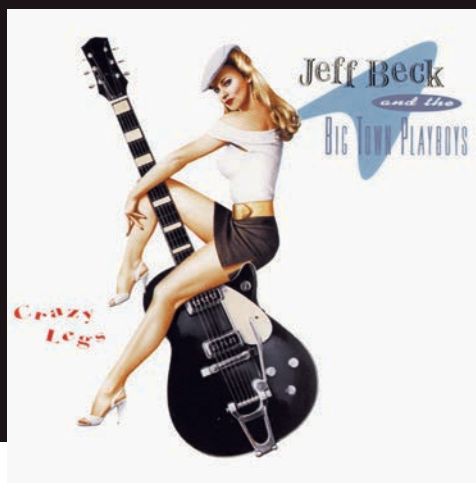
м. Новослободская «12 звуков»
ул. Краснопролетарская, д. 16. Тел.: 799-55-46

м. Семеновская «ДинаТон на Семеновской»
Семеновская площадь, д. 7/17а, Тел.: 640-54-50, 968-55-22

м. Киевская «Магазин на Кутузовском»
ул. Кутузовский проспект, д.3. Тел.: (499) 243-37-24

Beck in

ТЕКСТ : СЕРГЕЙ ТЫНКУ



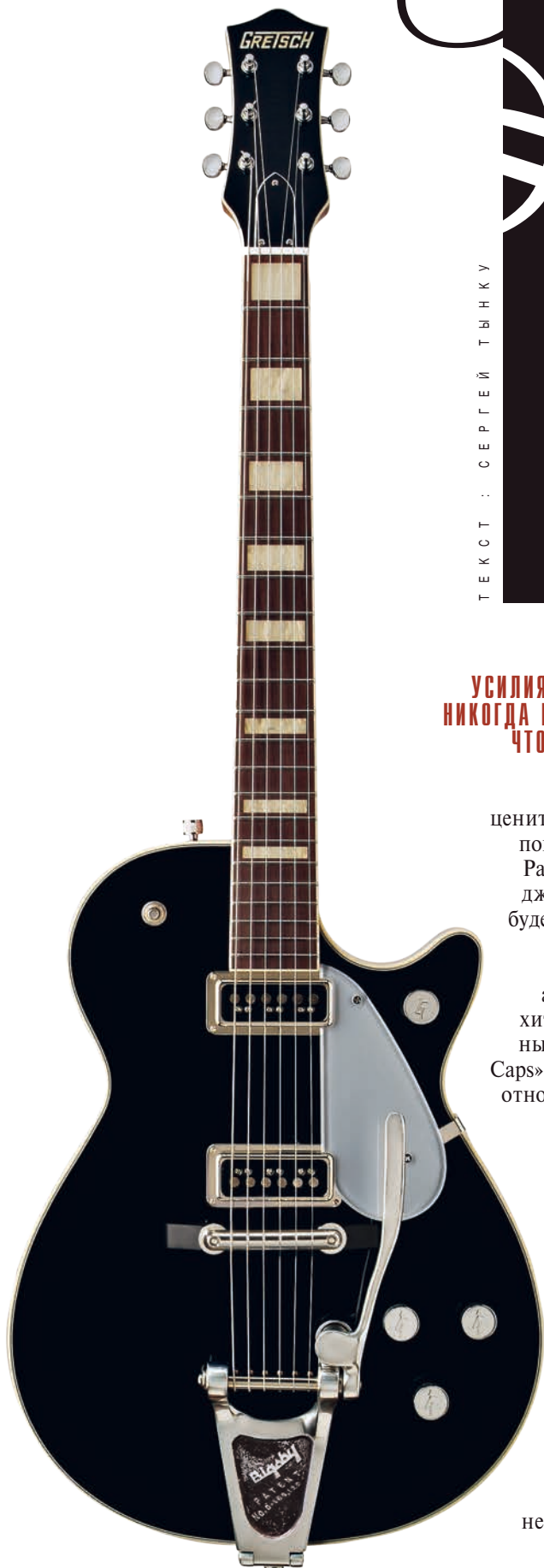
УСИЛИЯМИ FENDER ЗА НЕСКОЛЬКО ДЕСЯТИЛЕТИЙ МНОГИЕ ГИТАРИСТЫ, НИКОГДА НЕ ВИДЕВШИЕ КОНЦЕРТЫ JEFF BECK, БЫЛИ УБЕЖДЕНЫ В ТОМ, ЧТО ТОЛЬКО STRATOCASTER МОЖНО НАЗВАТЬ «ГИТАРОЙ ДЖЕФФА»

Для совсем педантичных ценителей бековского творчества показанный на «Rock And Roll Party Honoring Les Paul» стиль джеффовского исполнения не будет совсем уж неожиданным, поскольку когда-то давно, в 1993 году, им был записан альбом древних рокабилли-хитов «Crazy Legs», посвященный «Gene Vincent and the Blue Caps», к чьему творчеству Джефф относился с юных лет с крайней степенью фанатизма.

В буклете к диску от лица Джеффа было написано: «Я начал играть на гитаре после 1956 года, когда услышал альбом «Gene Vincent and the Blue Caps», после которого я «заболел» гитарным звуком Gene Vincent и идеей создавать этот звук своими руками. Каждое его соло давало мне колоссальный заряд энергии, который помогал жить в нелегкие школьные времена.

Я играл все эти соляки, когда мне было 15 лет, в местной группе The DelTones, вставляя их в песни Элвиса Пресли. Надеюсь, мой альбом «Crazy Legs» поможет вам лучше узнать ту замечательную музыку, что играли «Gene Vincent and the Blue Caps» — одна из величайших групп в рок-н-ролле. Кстати, они придумали множество известнейших ныне песен, ставших позднее стандартами, например Be-Bop-A-Lula».

Ту запись Джефф сделал на Gretsch Duo Jet 1956 года. Бек купил ту старую гитару черного цвета только по одной причине — точно такая же гитара была у его кумира юности — гитариста Cliff Galap, который как раз и играл рокабилли у Gene Vincent. Звукосниматели на той гитаре DeArmonds, а рычаг Bigsby зафиксирован так, что его нельзя развернуть вокруг точки опоры. Как знать, возможно, через какое-то время компания Fender (владелец бренда Gretsch) переиздаст этот инструмент. Ведь выпустили же они недавно очень похожий Gretsch George Harrison. Тем более Fender уже сделали несколько «бековских» моделей (разных цве-



Пара черных гитар, которые стоит прикупить настоящим фанатам Jeff Beck.

Black



В ОТНОШЕНИИ ГИТАР ДЖЕФФ ВЕДЕТ СЕБЯ КАК НАСТОЯЩИЙ ТАЛАНТЛИВЫЙ ХУДОЖНИК — ОН МОГ БЫ НАРИСОВАТЬ КРАСИВУЮ КАРТИНУ И ОДНОЙ КРАСКОЙ, НО ПРЕДПОЧИТАЕТ ИСПОЛЬЗОВАТЬ РАЗНЫЕ ЦВЕТА

тов «простой» и «кастомшоповский» страты, телекастер времен группы Yardbirds). Но с другой стороны, те нынешние переиздания обычных «неименных» Gretsch Duo Jet вариантов 50-х годов практически ничем не отличаются от того Gretsch, что имеется у Джеффа.

За другую черную гитару из арсенала Бека надо благодарить компанию Gibson — они, как и Fender, не остались в стороне от инструментов, связанных с именем Джеффа, выпустив пару лет назад именную Les Paul Джеффа — копию его личного. У оригинальной гитары была достаточно интересная история. Изначально тот Les Paul был приобретен Беком в начале 70-х годов. Для Джеффа это был уже третий по счету Gibson LP. Первым был Sunburst 1959 года, который впоследствии был украден в Нью-Йорке в конце 60-х. Второй Les Paul начинал свою жизнь как Sunburst, однако потом Джефф ободрал его, сделав натурально деревянным. Этот Les Paul участвовал в записи «Hi Lo Silver Lining» (1967) и «Varabajagal» (1969). И вот перед нами третий по счету, наиболее зна-

менитый из его Les Paul. Он вошел в историю как гитара, на которой Jeff записал один из самых знаменитых своих альбомов — «Blow By Blow» (1975), который, кстати, был спродюсирован «пятым битлом» George Martin.

Серийный номер того Les Paul стерся от времени, однако большинство экспертов после обследования гитары считают, что в оригинале это мог быть GoldTop 1954 года. Гриф был сделан позднее, чем корпус. Возможно, корпус был сделан в 1952 году, а гриф в 1953–54. В оригинальной модели были сделаны следующие модификации: заменены колки и звукосниматели (хамбакеры вместо синглов P-90), корпус перекрашен в другой цвет. Именно в таком виде гитара попала к Джеффу. Это была черная краска. Но то ли она была не совсем качественная, то ли как-то по особому легла на поверхность гитары, но так случилось, что цвет инструмента стал темно-коричневым.





Хотя в условиях не очень хорошего освещения и на многих фотографиях она смотрелась черной. Jeff называл это «цветом засохшей крови» — Oxblood.

Сейчас невозможно понять, почему гитара перекрашивалась, но стоит заметить, что гитары тех времен часто перекрашивались по одной простой причине. Возникшая мода на хамбакеры заставляла часто брать гитары с синглами P-90 и, сняв синглы, растачивать отверстия в корпусе под установку хамбакеров. Не всегда эта операция производилась аккуратно. В результате чтобы замаскировать косметические повреждения корпуса, гитара перекрашивалась в какой-нибудь непрозрачный цвет. Но это, конечно, только предположение — истину в этом деле установить невозможно. Стоявшие на этой гитаре хамбакеры, Джефф Бек заменил. Он поставил на гитару датчики, которые специально для него изготовил его друг и громадный фанат его творчества Seymour Duncan, который в то время работал в британском отделении Fender. Ныне эта гитара все

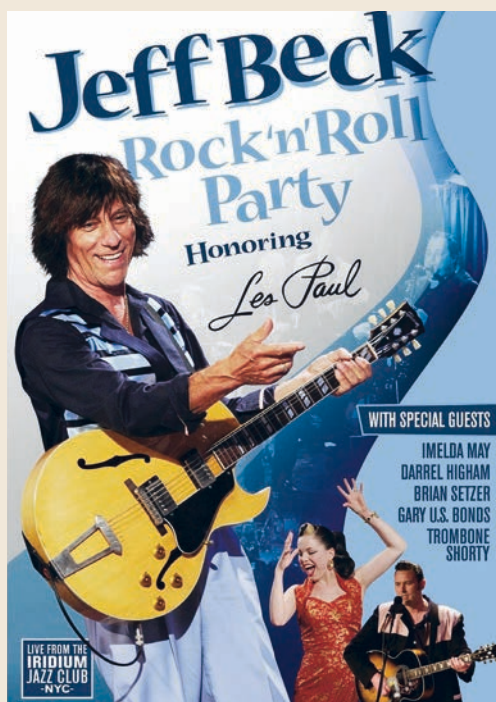
еще находится у Джеффа. Gibson по началу выпускали точную копию этой гитары под именем '54 Oxblood и только спустя годы договорились с Джеффом о том, чтобы поставить его имя официально.

Что ж, Gibson делает во всех отношениях очень приятные вещи, начиная с выпуска замечательных гитар и заканчивая спонсированием концертов типа Rock And Roll Party Honoring Les Paul, которые просто обречены на грандиозный успех — идеальный репертуар, фантастический набор исполнителей и, разумеется, невероятный гитарный саунд — это ли не то, что мы ищем в магазинах с музыкальными записями? И если в этом и есть какой-то элемент рекламы (одно написание имени Les Paul в виде гитарного логотипа чего стоит), то в наш век рекламного насилия над личностью стоит только радоваться подобным формам продвижения продукции. Поэтому спасибо Gibson за идею и деньги, спасибо Джеффу за музыку и, разумеется, спасибо Les Paul за то, что когда-то много лет назад начал всю эту движуху.

ЧЕРНАЯ «НЕГЛАМУРНАЯ», ЛИШЕННАЯ КАКИХ-ЛИБО «УКРАШАТЕЛЬСТВ», ГИТАРА — ЯВНЫЙ ПРИМЕР БУНТАРСКОГО ДУХА ДЖЕФФА. ПОКА ВЕСЬ МИР СХОДИЛ С УМА ПО САНБЕРСТАМ — ОН ОТЛИЧНО ДЕЛАЛ СВОЕ ДЕЛО НА ВНЕШНЕ НИЧЕМ НЕ ПРИМЕЧАТЕЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ, ДОСТАВШЕМСЯ ЕМУ СЛУЧАЙНО И ЗА НЕДОРОГО



СЕРГЕЙ ТЫНКУ СМОТРИТ НОВЫЕ КОНЦЕРТЫ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ



JEFF BECK «ROCK'N'ROLL PARTY HONORING LES PAUL» [2010]

2011 год только еще начинался, но уже спустя пару первых январских недель стало ясно, что именно станет одним из главных событий года в мире рок-музыки. Это, безусловно, выход концертного альбома Jeff Beck «Rock And Roll Party Honoring Les Paul», изданного как на DVD, так и в CD формате. Одно наличие кучи звездных зрителей типа Kirk Hammet не может не говорить об особом статусе этой записи.

Идея шоу была в том, чтобы почтить память одного из столпов гитары — мистера Les Paul (9 июня 1915 — 13 августа 2009). Компания Gibson, выпускающая с 1952 года одноименные гитары, организовала (и спонсировала) концерт почти спустя год после смерти легендарного музыканта — 9 июня 2010 года, в день, когда ему бы исполнилось 95 лет. Для этой цели был арендован Нью-Йоркский Iridium Jazz Club, где Les Paul выступал на протяжении 14 лет до своей кончины.

Главной звездой концерта был приглашен Джефф Бек, и это, пожалуй, наиболее правильный выбор, ибо если брать именно «старую гвардию» из числа живых гитарных звезд самой первой величины, то именно Джефф (а не Clapton или Page) сейчас находится в наиболее хорошей музыкальной форме и именно он по своим музыкальным корням больше всех впитал от Les-a. Плюс по размеру гонорара он явно уступает своим давним друзьям, что, конечно, тоже было весьма важно для организаторов.

Последнее время Джефф часто гастролирует с задорной рокабилли-свинг певицей Imelda May, ко-

торая иногда записывает редкие вокальные треки на альбомах Джеффа. Ее стиль исполнения — достойное продолжение творчества легендарного дуэта Les Paul с его женой Mary Ford, в 50-х годах прошлого года бывших очень знаменитым тандемом.

Поэтому Imelda идеально вписалась в идею этого замечательного концерта, спев «те самые» древние хиты «лес-мэриевской» эпохи — «How High The Moon», «Vaya Con Dios» и «Mockin' Bird Hill», создав удивительную энергию, исходящую от очень красивой девушки, получающей искреннее наслаждение музыкой прямо у вас на глазах. Но разумеется, помимо Imelda на сцене клуба в тот вечер заигнали и другие знаменитые музыканты — тот же Brian Setzer, которого было очень непривычно видеть рядом с Джеффом, но зато вполне приятно слушать.

Для поклонников Джеффа ценность диска состоит еще и в том, что Бек (в отличие от того же Satriani) очень редко выпускает концертные DVD. Увидеть на экране знаменитого британца можно разве что в записях клептоновского фестиваля Crossroads, либо в недавно вышедшем шедевральном концертнике «Performing This Week... Live At Ronnie Scotts», ставшем своеобразным творческим итогом последних десяти лет музыкальных странствий Джеффа.

Другой привлекательной стороной «лесповловского» видео Джеффа является гитарный стиль новой записи — он существенно отличается от сольных работ Бека — во-первых, игрой с вокалистами (чем Бек занимается не так уж и часто на своих сольных работах), во-вторых, по стилю это по большей части реально «олдовая» рокабилльная работа, более привычная для того же Brian Setzer. Помимо своих традиционных фокусов с рычагом, слайдом и ручкой громкости, Джефф очень большую часть шоу использует медиатор — оказывается, после стольких лет «пальцевой» игры он еще не забыл, как им пользоваться. А сунд его гитар очень похож на то, как звучал сам Les Paul, несмотря на то что инструменты используются разные — Джефф прикладывает как к Gibson (ES-175 и Les Paul), так и к Fender (Strat и Tele), используя сразу несколько «фендеровских» усилков старого, разумеется, формата.



ПОКЛОННИКИ ДЖЕФФА ДАВНО ЖДАЛИ ЕГО
КОНЦЕРТНЫХ ЗАПИСЕЙ С ИМЕЛДОЙ МЭЙ, ЧЕЙ
ГОЛОС ТАК СОЧЕТАЕТСЯ С ГИТАРОЙ БЕКА





Jeff

ПОСЛЕ КОНЦЕРТА



Ну вот и вышла запись «Rock 'n' Roll Party Honoring Les Paul». Что тебе больше всего запомнилось из тех двух вечеров в клубе Iridium?

Это были сумасшедшие деньки, и я не могу поверить в то, насколько в Iridium были чудесными атмосфера и люди, которые ее создали.

Помню, у нас не было достаточно времени на репетиции, и это заставляло немного беспокоиться меня, тем более учитывая приглашенных артистов, которые поднимались на сцену ко мне на одну-две песни. Но публике вроде бы все по-настоящему понравилось. Лучше чем нас принимали, вряд ли можно даже представить. Жаль, Лес не видел этого всего.

Насколько важным было почтить Леса для тебя лично?

Он был первооткрывателем. Он изобрел большую часть всех невероятных гитарных звуков. И также это мой друг. Я чувствовал, что хочу сыграть в его честь такой концерт, от которого, я уверен, он бы и сам получил удовольствие.

Это, наверное, было очень забавно — составлять список песен для выступления. У тебя там вещи из репертуара Les Paul, Hank Marvin, Santo & Johnny... Достойный предлог, чтобы порыться в альбомах золотого старья.

Там так много отличных песен, которые бы здорово подошли для концерта... Но в конце концов надо было что-то выбрать, иначе концерт мог бы длиться часами.

После этого шоу будет тур, где ты играешь вместе с Imelda May Band? Наверное, это было очень приятно — перед долгой дорогой устроить эту Rock'n'Roll Party?

Я думаю, весь этот тур и есть Rock'n'Roll Party каждый вечер. Просто это такой стиль музыки, от которого у всех очень хорошее настроение и улыбки на лицах.

Есть ли надежда, что в будущем у тебя выйдет какой-то альбом в том стиле, что ты играешь с Imelda May и ее командой?

Ну, кто знает, что там в будущем случится.

ФАКТИЧЕСКИ ТЕ КОНЦЕРТЫ, ЧТО ДЖЕФФ ДАЕТ ВМЕСТЕ С ИМЕЛДОЙ, ЭТО НАИБОЛЕЕ БЛИЗКОЕ К ТОМУ, ЧТО ДЕЛАЛИ ЛЕС И МЭРИ

Скажи, из того, что ты исполнил на этом концерте, будет ли что-то исполняться тобой на концертах со своей группой между вещами твоего обычного репертуара на основе альбома «Emotion & Commotion»?

Ну, в моем плейлисте есть «How High the Moon», еще со времен церемонии Grammy 2010. И оно там останется. Музыка на «Emotion & Commotion» такая, что там прозвучать может что угодно.

Но конечно, совсем другая музыка, в предвкушении которой ты определенно пребываешь, — тур с твоей группой «Emotion & Commotion»?

Мы с группой сделали перерыв в концертах где-то середины декабря 2010 года, и я жду, когда смогу вернуться к своим музыкантам, чтобы отправиться в тур. Люди, что со мной играют — они удивительны. Narada — это сгусток энергии, Rhonda — феноменальна, и я обожаю ее игру и то, что она привносит в каждое выступление, Jason — великолепен и доказывает это на всех концертах. Я очень сильно предвкушаю момент, когда вернусь к ним.

Твое концертное расписание на 2011 год выглядит очень плотным. Что есть такого в концертах, что тебя так тянет к ним?

Нет ничего круче живого выступления. Публика создает соответствующую атмосферу, которая вдохновляет нас выдать самое лучшее, на что мы способны.



ДЖЕФФ БЭК

в своем собственном стиле

**ОСТАВАТЬСЯ САМИМ СОБОЙ В РАМКАХ
СОБСТВЕННОГО СТИЛЯ ДЛЯ КОГО-ТО
— НЕПОСИЛЬНАЯ ЗАДАЧА, НО НЕ ДЛЯ ДЖЕФФА**

**Когда ты впервые открыл
для себя творчество Les Paul?**

Я до сих пор помню момент, когда впервые услышал его музыку. Мне было всего шесть лет, и его передавали по радио у нас дома. Звуки, что он сотворял, были просто гипнотическими. А лично первый раз я встретил его после того, как он стоял сбоку от сцены и наблюдал за моей игрой. После моего выступления он похвалил меня и сказал продолжать играть в том же духе. А потом он ушел.

Чему ты научился у него?

Звуки, которые он делал посредством гитары, и то, что с ними происходило позже в нескольких дорожках, — это было открытием для меня и восхищало в каждой детали. Он обычно любил подразнить меня в плане моего выбора инструментов. Когда он увидел меня с висающим на мне Fender, то шутливо спросил: «А что за говно у тебя на шее болтается?». Он никогда особо не смягчал свою речь.

**Необычно видеть, как ты
играешь медиатором на
некоторых песнях Леса на этом
выступлении. У тебя отлично
получается. Почему бы
не делать это чаще?**

Ну, для своей музыки я предпочитаю обходиться без медиатора, поскольку, по моим ощущениям, играя пальцами, я получаю звук лучше и разнообразнее. Я думаю, у меня в этом случае больше контроля над струнами.

**Вы с Imelda May отлично
подходите друг другу. Что ты
обычно ищешь в вокалистах?
Имелда фантастична!**

И ее голос — он настолько похож на вокал Mary Ford того времени. Стиль исполнения и внешний вид Имелды напоминает мне клевую девчонку из 50-х, но с современными фишками. Вокалисты, с которыми я обычно последнее время работаю, все «олд-скульного» плана. Причем не только в манере пения, но и внешне.

**Как у тебя получается
наносить на старые песни какой-то
свой собственный отпечаток,
но при этом не удаляясь от
оригинального настроения вещи?**

Я не пытался вносить изменения в песни Леса. Это было бы невозможно сделать. Я хотел бы сохранить в них оригинальный стиль Леса, и в исполнении, и в звучании.

**Как ты выбираешь,
на какой гитаре играть в
той или иной песне?**

Мой Fender Stratocaster — главная гитара, и я могу хорошо играть на ней очень долго, причем любую песню. Но для шоу в честь Les Paul я хотел быть как можно ближе к оригинальным версиям песен и поэтому главным образом использовал гитары Gibson.

**Brian Setzer украсил собою
этот концерт. О чем говорят
такие топ-гитаристы, как вы
с ним, когда встречаются?**

У вас не получится «rock'n roll party» без Brian Setzer на одной сцене с вами. (Смеется.) Мы общались о каких-то обычных вещах, и совсем не так уж и много о гитарах и музыке.

**ВЗЯТЬ ЗАБАВНУЮ КАРТИНКУ И СОЗДАТЬ
НА ЕЕ ОСНОВЕ ЭПИЧЕСКОЕ ПОЛОТНО —
В ЭТОМ И ЕСТЬ СЕКРЕТ ТАЛАНТА БЕКА**



**Картинка для обложки
твоего сольного CD
«Emotion & Commotion» —
как тебе пришла в голову
такая идея?**

Мой друг Jennifer Batten прислала мне картинку с попугайчиком, у которого в лапах была зажата ложка. Ну а я просто сделал свою версию с орлом и Fender.

**Ранее ты говорил,
что попадал под влияние
восточных музыкантов,
таких как исполнитель на
ситаре Ravi Shankar.**

Что это привнесло в твою игру?

Полностью новое измерение, как я думаю. Я слушаю почти все стили музыки и потом создаю свою версию в своем собственном стиле.

**Какой был
самый лучший совет,
что ты услышал от
другого гитариста?**

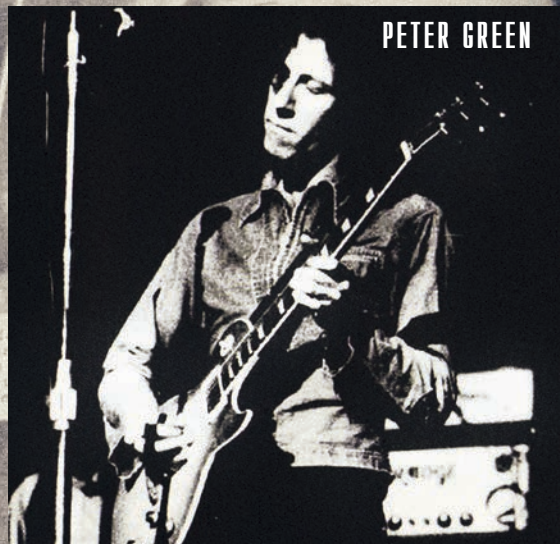
Будь честным с собой и своей игрой.

**Как ты думаешь, ты
когда-нибудь вернешься
к тому стилю музыки, что
ты играл с Jeff Beck Band
на альбоме «Truth»?**

Может быть когда-нибудь. Я наслаждаюсь звуками, что мы создаем, беря нечто из старого и из нового.

Gibson

ЗАРОДИВШИСЬ
ИЗНАЧАЛЬНО
КАК ПРОСТО ИНСТРУМЕНТ
ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ
КРАСИВЫХ
ЗВУКОВ, ЭЛЕКТРОГИТАРА
ЗА БОЛЕЕ ЧЕМ ШЕСТЬ
ДЕСЯТИЛЕТИЙ ПРОШЛА
СЛОЖНЫЙ ПУТЬ, ЧТОБЫ
ПРЕВРАТИТЬСЯ В ИКОНУ
И ПРЕДМЕТ ПОКЛОНЕНИЯ
МИЛЛИОНОВ ЛЮДЕЙ ПО
ВСЕМУ МИРУ



PETER GREEN

Безумный Берст

О Д Н А И З С А М Ы Х Ж Е Л А Н Н Ы Х Г И Т А Р

Людей (как гитаристов, так и остальных) всегда интересовал вопрос, какую электрогитару следует признать самой лучшей, самой востребованной и самой дорогой. Прежде чем ответить, ознакомимся с историческими фактами:

- 1952 год — Gibson выпустили свою первую гитару Les Paul
- 1958 год — сделан первый Les Paul с корпусом цвета Sunburst
- 1960 год — все Les Paul сняты с производства (вместо них SG)
- 1968 год — Les Paul вновь вернулся в каталоги Gibson

Так вот, в настоящее время те самые первые «санберстовые лесполы» выпуска 1958–1960 годов являются самыми дорогими и самыми желанными как для коллекционеров, так и для музыкантов гитарами. Совершенно обычная цена для таких инструментов — \$250 000 за гитару в «неубитом» косметическом состоянии (не перекрашенную и с оригинальными частями). Конечно, почти все они звучат выше всяческих похвал, хотя покупателей такого рода инструментов не интересуют их музыкальные характеристики. Большая часть этих гитар хранится в банковских сейфах и охраняемых частных коллекциях, подобно произведениям искусства и предметам инвестиций. Цены на эти гитары с каждым годом идут вверх.

Какая-то (с каждым годом уменьшающаяся) часть такого рода гитар находится в

руках музыкантов. Как правило, речь идет об очень богатых рок-звездах. В основном это музыканты пожилого возраста, которые приобрели эти гитары очень давно, когда они стоили как обычные инструменты. Типичный пример такого музыканта — это давно перешагнувший 60-летний рубеж Jimmy Page, игравший в группе Led Zeppelin, и такого же плана Billy Gibbons из ZZ Top. Другая часть владельцев подобных гитар среди музыкантов — это рок-звезды, круто заработавшие за последние 25 лет и купившие подобные гитары, когда они уже «очень хорошо» стоили — к таким можно отнести James Hatfield и Kirk Hammett из Metallica, Mark Knopfler из Dire Strates, Joe Perry из Aerosmith, Slash из Guns N' Roses. Двое последних ко всему прочему еще и известны как ярые коллекционеры хороших гитар.

Разумеется, если такого рода гитара побывала в руках известного музыканта, участвовала в легендарных гастрольных турах или записях исторических альбомов, то это автоматически повышает ее стоимость вплоть до «в несколько раз». Время от времени звезды (либо их родственники) продают такие инструменты.

Gibson, видя, какое количество людей желали бы приобрести как просто 1958–60 Les Paul Sunburst, так и конкретно экземпляр из арсенала рок-звезды, но не имеют на то достаточно средств, выпускают (точные «со всеми царапинами») копии подобных гитар, которые стоят не так дорого, как оригиналы (\$7000–\$25000). Речь идет как о переизданиях просто гитар того времени, так и официальных копий конкретных гитар, на которых играли известные музыканты.

GIBSON LES PAUL
ВСЕГДА БЫЛИ ЧЕМ-ТО
БОЛЬШИМ, НЕЖЕЛИ
ПРОСТО ГИТАРЫ.
НЕКОЕ ИЗЛИШЕСТВО
И БЛАГОРОДНЫЙ
КЛАССИЧЕСКИЙ
ВНЕШНИЙ ВИД ПРИДАЮТ
АРИСТОКРАТИЧЕСКИЕ
ЧЕРТЫ ЭТОМУ
ИНСТРУМЕНТУ

К настоящему моменту уже переизданы следующие инструменты (без учета «несанберстов» и «не 1958–60»):

- 1959 Les Paul Melvyn Franks «The Collector's Choice #1»
- 1959 Les Paul Jimmy Page «Number One»
- 1959 Les Paul Jimmy Page «Number Two»
- 1959 Les Paul Billy Gibbons «Pearly Gates»
- 1959 Les Paul Don Felder «Hotel California»
- 1959 Les Paul Michael Bloomfield
- 1959 Les Paul Duane Allman
- 1959 Les Paul Gary Rossington
- 1960 Les Paul Eric Clapton «Beano»

Как видно из этого списка, на сегодняшний момент переизданы практически все самые знаменитые Les Paul в истории рок-музыки (разве что не хватает оснащенного Bigsby инструмента 1959 года, который молодой Keith Richards использовал в ранних Rolling Stones). Понятное дело, почти все эти инструменты именно 1959 года, поскольку в 1958 и в 1960 году их было выпущено намного меньше.

Одной из самых желанных для любого покупателя таких гитар является 1959 Les Paul Melvyn Franks, отнюдь не случайно носящий в названии словосочетание «The Collector's Choice #1» (выбор коллекционера №1).

Речь идет о копии инструмента, который сначала принадлежал Peter Green, затем Gary Moore, который в конце концов продал его в 2006 году коллекционеру Melvyn Franks. Тот «милостиво» позволил Gibson сделать копии и предоставил свое имя для названия гитары. Что ж скромности Мэлвину не занимать. Но зато теперь он навечно в истории гитар Gibson рядом с весьма знаменитыми персонажами. И спасибо ему, что даже не поджигал храм ради того, чтобы прославиться.

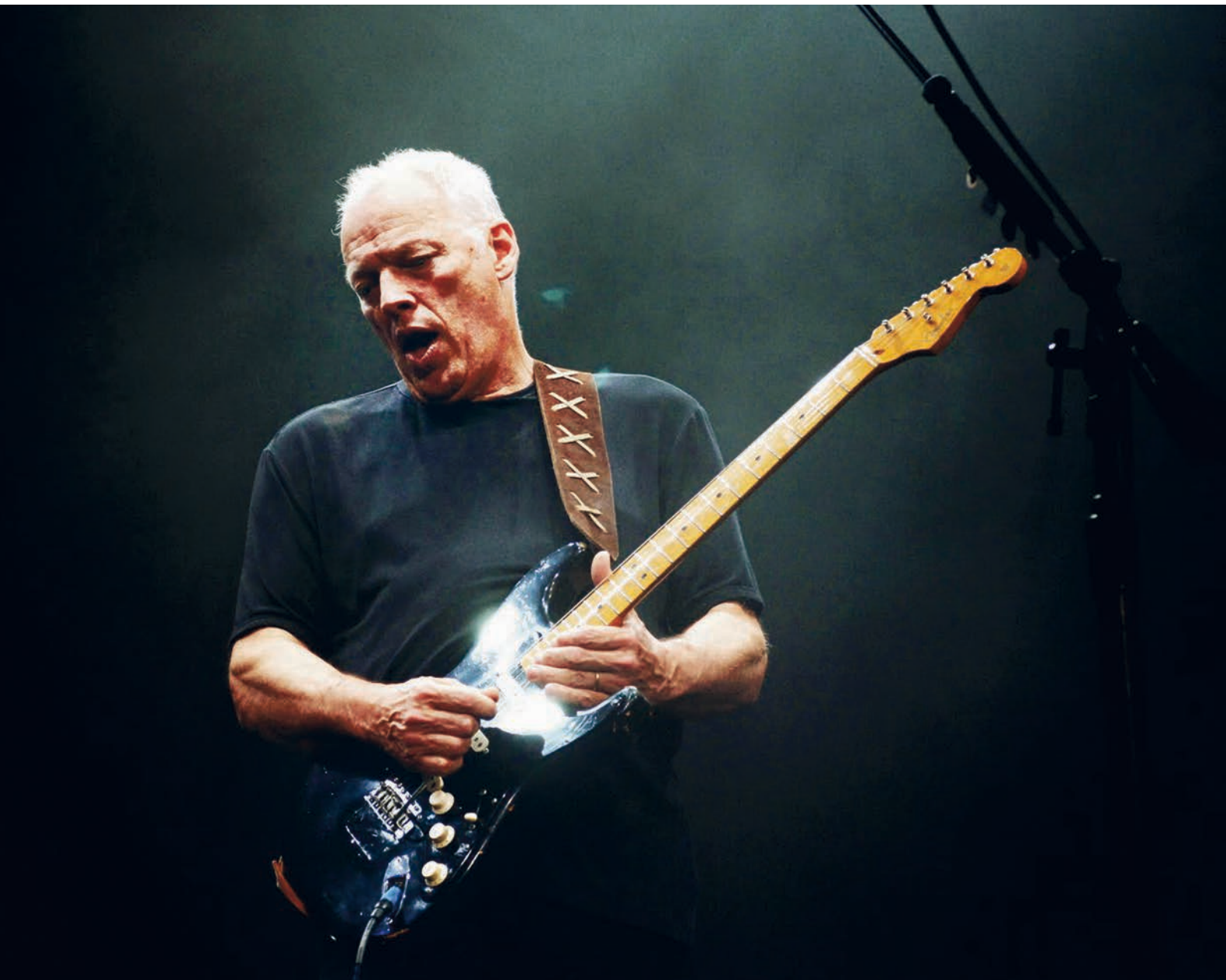
Страсть к подобным гитарам имеет очень мало общего с музыкой в принципе — это уже

коллекционирование и просто жажда обладания чем-то, имеющим некое символическое значение.

И, разумеется, цена на эти инструменты складывается не из оценки качества звучания или других функциональных свойств, и даже не из затрат на их производство — эта цена продиктована исключительно высоким спросом. Это цена за то, что вы, помимо музыкального инструмента, покупаете еще и некую икону, дающую возможность насладиться не только красивыми звуками, но и чем-то мистическим, что не поддается описанию.

Наверное, так и должно быть, когда оборудование превращается в произведения искусства. Так иногда бывало в истории. С теми же мечами и прочим оружием. Поэтому гитары здесь не первые и не последние.





СРЕДИ НОВЫХ ПСИХОДЕЛИЧЕСКИХ ГРУПП, ПОЯВЛЯВШИХСЯ, ПОДОБНО ВЗРЫВУ, В ЛОНДОНЕ В 1967 ГОДУ, БЫЛ И КВАРТЕТ ПОД НАЗВАНИЕМ «THE PINK FLOYD». В МАЛЕНЬКИХ ПРОКУРЕННЫХ КЛУБАХ ГРУППА PINK FLOYD ВОСХИЩАЛА ЛОНДОНСКУЮ ПУБЛИКУ СВОИМИ ДЛИННЫМИ, СВОБОДНЫМИ ОТ ВСЯКОЙ ФОРМЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМИ ДЖЭМАМИ

DAVID GILMOUR

FENDER CUSTOM SHOP DAVID GILMOUR BLACK STRAT

ТЕМ ЧЕЛОВЕКОМ, ЧЕЙ ЛИРИЧНЫЙ ГИТАРНЫЙ ЗВУК СОЗДАЛ ФИРМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ PINK FLOYD И ДАЛ ИМ ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИОБРЕСТИ МИРОВУЮ ИЗВЕСТНОСТЬ В СЕМИДЕСЯТЫЕ, КОГДА ПРОКУРЕННЫЕ КЛУБЫ УСТУПИЛИ СВОЕ МЕСТО ОГРОМНЫМ АРЕНАМ И СТАДИОНАМ, БЫЛ ДЭВИД ГИЛМОР С ЕГО ГИТАРОЙ FENDER STRATOCASTER

ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО

Не все то золото, что блестит — гласит народная мудрость. Вот и именной David Gilmour Signature Series Stratocaster — чистое золото, даром что черное. Появившись относительно недавно на музыкальном рынке (в конце 2008 года), эта модель уже успела завоевать популярность как среди поклонников творчества Дэвида Гилмора, лидера группы Pink Floyd, так и среди музыкантов, оценивших по достоинству удобство игры и высокое качество инструмента.

Эта гитара являет собой копию легендарной Black Strat, вот уже как 40 лет принадлежащей Дэвиду. Ее прототип был куплен гитаристом в далеком 1970 году в нью-йоркском магазине Manny's Music. С тех пор этот инструмент претерпел множество изменений, один только гриф подвергался замене целых 5 раз. Дэвид всегда относился к Black Strat'у как к простому рабочему инструменту, без какого бы то ни было особого пиетета. Нашелся отличный гриф? — Старый в помойку.

ГИЛМОР НЕОДНОКРАТНО ГОВОРИЛ, ЧТО НИКОГДА НЕ БЫЛ УВЕРЕН В СВОИХ СПОСОБНОСТЯХ ОТНОСИТЕЛЬНО СОБСТВЕННО ИГРЫ НА ГИТАРЕ, ПОЭТОМУ ОН СТАРАЛСЯ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ВСЕ ИЗВЕСТНЫЕ ЕМУ ГИТАРНЫЕ ХИТРОСТИ

Любопытный хамбакер? — Отлично, прикрутим и его. Все только и говорят, что о тремоло-системе Kahler, способной навсегда изменить мир вибрато? — Вперед! Давайте прорубим огромную неряшливую дыру посреди гитары, запихнем ее туда и посмотрим, что из этого выйдет!

Кто бы мог подумать, что из-за подобного отношения к своему инструменту Дэвид Гилмор долго будет отказываться от создания именной модели.

«Это всего лишь фабричный инструмент, такой же, как и сотни других, сошедших в тот год с конвейера», — говаривал он о своей гитаре. А ведь первое предложение о создании копии Black Strat'a поступило ему от Fender еще 20 лет назад. Оно и неудивительно — звучание именно этого инструмента принесло Pink Floyd всемирную славу. Black Strat активно использовался при записи таких знаменитых альбомов группы, как «Atom Heart Mother», «The Dark Side of the Moon», «Wish You Were Here», «Animals», «The Wall», а также сольной пла-

стинки Дэвида Гилмора «On An Island». Долгое время Гилмор не хотел создавать копию знаменитого инструмента, так как предполагалось, что ее цена будет слишком высокой. А он хотел, чтобы на Black Strat'e играли, а не вешали на стену в качестве экспоната.

Так что, судя по тому, что копия увидела-таки свет, компания Fender учла пожелания музыканта и выпустила относительно недорогой Black Strat специально для играющих гитаристов. И сегодня, несмотря на все предшествовавшие тому трудности, музыканты всего мира имеют возможность соприкоснуться с инструментом, навсегда вошедшим в историю музыки.

Корпус David Gilmour Signature Series Stratocaster изготавливается из выкрашенной в черный цвет ольхи и снабжен черной же панелью-накладкой. Гриф изготовлен из цельного куска клена, а рычаг, стоящий на винтажной механике, отличается укороченной длиной, точь-в-точь как на оригинальном Black Strat'e. Модель выполнили в двух вариан-

тах: Relic и New Old Stock. Вариант Relic точно повторяет текущее состояние инструмента с учетом его износа: с состаренными деталями, потертой краской и отсутствующей задней крышкой.

У варианта New Old Stock комплектация абсолютно аналогичная, только детали все новые. Что до звука, то к выбору электроники приложил руку сам Гилмор, инструмент разрабатывался под его неустанным контролем.

David Gilmour Signature Series Stratocaster продается в комплекте с дорогим кейсом, высококачественным гитарным кабелем и книгой об истории Black Strat'a. А что, как не легендарная история инструмента, так дополняет его уникальное звучание...



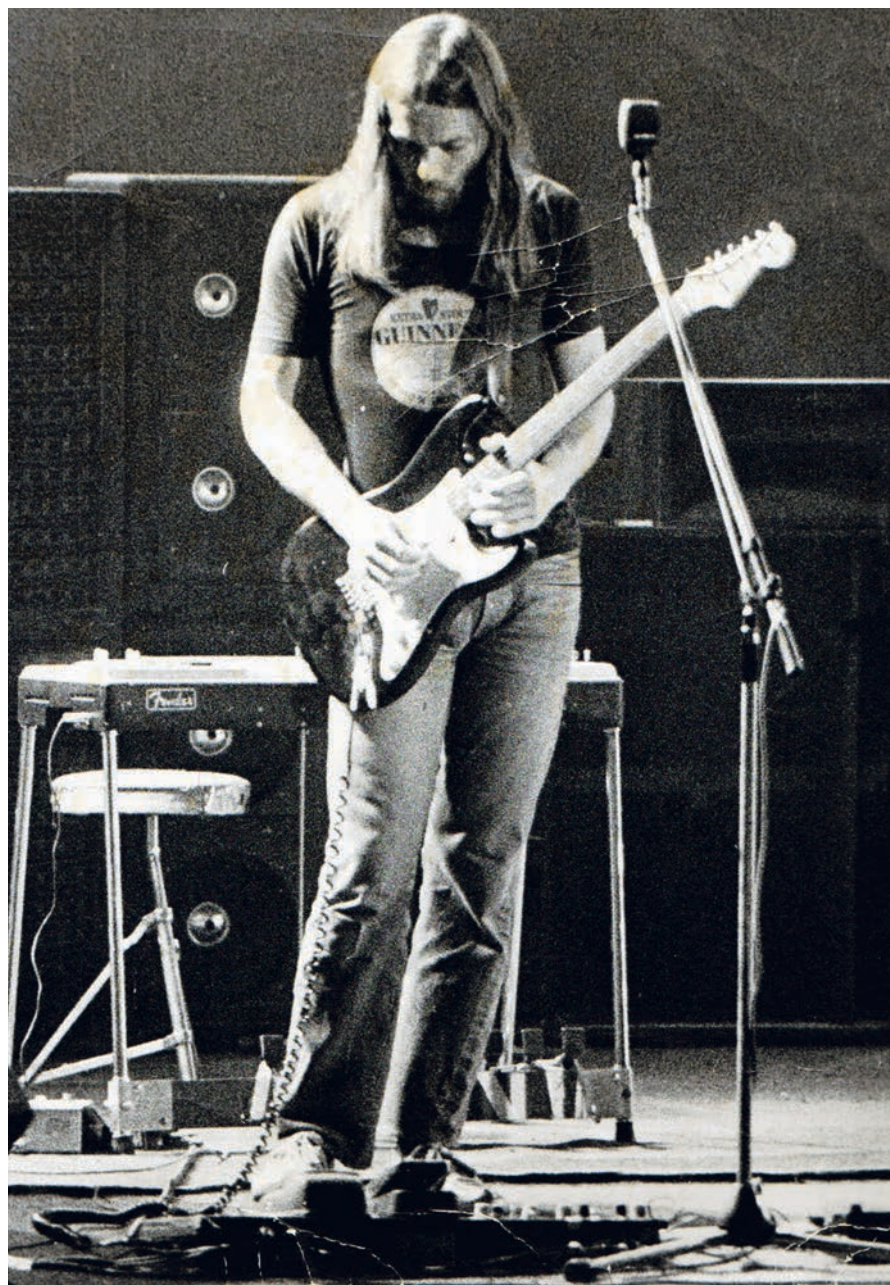
ЧЕРНЫЙ ДЕНЬ

Итак, дамы и господа, история Black Strat'a, легендарного инструмента Дэвида Гилмора. Но прежде чем говорить о том самом дне, когда Black Strat появился на свет, давайте все же вспомним, как все начиналось.

Первый Fender Дэвиду подарили родители по случаю 21-го дня рождения в марте 1967 года. Это был телекастер белого цвета с грифом из палисандра. Годом позже Гилмор был приглашен участниками Pink Floyd на роль гитариста и вокалиста. Пона-

чалу Дэвид играл как на своем телеке, так и на стратах, оставшихся после Сиды Барретта, место которого он тогда занял. Однако несколько позже Сид все же забрал свои инструменты, оставив Гилмора с одной-единственной гитарой, да и той в скором времени не стало. В июле 1968, во время второго турне Pink Floyd по Соединенным Штатам, местные авиалинии потеряли его телек. Благо что незадолго до этого происшествия Дэвид успел обзавестись запасной гитарой, белым стратокастером с палисандровой накладкой на грифе.

ПО СЛОВАМ ГИЛМОРА, НА «WISH YOU» ФЛОЙД ДОСТИГЛИ БАЛАНСА МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И СЛОВАМИ. А ВОТ «DARK SIDE» ЗАШЕЛ ДАЛЕКО В ПЛАНЕ ЗНАЧИМОСТИ ТЕКСТОВ, МЕЛОДИИ БЫЛИ ЛИШЬ СРЕДСТВОМ ДЛЯ ДОНЕСЕНИЯ СЛОВ



В апреле 1970 года в городе Нью-Йорке Дэвид купил свой первый черный стратокастер. Инструмент был оснащен палисандровой накладкой и белой защитной панелью. Но и тут злой рок не оставил группу в покое. Во время концерта в Новом Орлеане, состоявшегося в рамках третьего турне, был похищен не один инструмент, не два, в целый грузовик, доверху забитый инструментами участников группы и различного рода аппаратурой. О дерзкой краже тут же узнали работники отеля, в котором пребывала группа. По счастливой случайности, отцом одного из работников оказался сотрудник ФБР, который не преминул помочь известной группе. В скором времени грузовик был найден, а вместе с ним и оборудование, почти все, кроме гитар. Турне пришлось завершить раньше намеченного.

Так что не прошло и двух месяцев, как Дэвид снова наведился в нью-йоркский магазин Manny's Music и снова купил черный стратокастер, на этот раз с кленовым грифом. Именно этому стратокастеру и суждено было стать легендой по имени Black Strat.

В ЧЕРНОМ ТЕЛЕ

Изначально Black Strat представлял собой стандартный черный стратокастер с белой панелью-накладкой и грифом из клена. На гитаре не сохранилось года выпуска, но очевидно, что это был 69 год. В мае же следующего года Дэвид стал ее полноправным владельцем.

Любопытны некоторые детали относительно инструмента. Если приглядеться к сколам краски на Black Strat'e, то под слоем черной можно увидеть желто-оранжевую «изнанку». Дело в том, что изначально гитара была цвета санберст, но позже на заводе инструмент решили перекрасить в черный, в таком варианте она и поступила в продажу. Кстати, создатели копии Black Strat'a решили не упустить эту деталь из виду и повторить оба слоя краски, дабы даже сколы и потертости David Gilmour Signature Series Stratocaster мало чем отличались от оригинальных. Еще деталь: серийный номер Black Strat'a 266936. Именно он и дает нам основание предполагать, что гитара 69 года выпуска, ведь именно в том году серийные номера инструментов Fender колебались в промежутке от 250000 до 280000.

«ГИТАРА — ЭТО ИНСТРУМЕНТ, ИГРАЯ НА КОТОРОМ Я МОГУ ВЫРАЗИТЬ ВСЕ СВОИ ЧУВСТВА ЛУЧШЕ ВСЕГО. Я ИГРАЮ НЕ ОЧЕНЬ БЫСТРО, НО МНЕ ЭТО И НЕ НУЖНО. ЭТО ПОХОЖЕ НА ТО, КАК ИГРАЕТ ДЖОН ЛИ ХУКЕР. МЕЖДУ СТРОЧКАМИ ВОКАЛА ОН ПРОСТО УДАРЕТ ПО ПЕРВОЙ СТРУНЕ, И ОДНА НОТА ГОВОРИТ ВСЕ», — ГОВОРИТ ДЭВИД ГИЛМОР



ГИЛМОР СКАЗАЛ КАК-ТО, ЧТО ЛЮБИТ МЕЛОДИЧНОСТЬ. БОЛЬШОЙ ПОКЛОННИК BEATLES, И ПРАКТИЧЕСКИ ВСЯ МУЗЫКА, КОТОРАЯ ЕМУ НРАВИТСЯ, БЛЮЗ, НАПРИМЕР, ИГРАЕТСЯ С СОБЛЮДЕНИЕМ ФОРМЫ. АБСОЛЮТНО СВОБОДНАЯ ФОРМА ЕМУ НЕ ПО ДУШЕ, КАК, ВПРОЧЕМ, И ЧЕРЕСЧУР ЖЕСТКАЯ. ОН ДОВОЛЬНО-ТАКИ СТРОГО ОТНОСИТСЯ К ФОРМЕ

Black Strat дебютировал на концерте Festival of Blues and Progressive Music в июне 70-го. Примечательно, что количество зрителей тогда вдвое превысило ожидания организаторов (собралось порядка 150 000 человек), что спровоцировало самую большую пробку в истории графства Сомерсет, в котором проходил фестиваль.

Затем Black Strat звучал на выступлении группы в рамках фестиваля Kralingen Pop в Роттердаме. Потом в течение года Гилмор экспериментировал с различными инструментами.

Там был и белый стратокастер (уже второй), и санберст стратокастер, и коричневый телекастер, на котором случалось играть Фрэнку Заппе, и Gibson Les Paul, и даже Lewis с необычным грифом в 24 лада. Вдоволь наэкспериментировавшись, в мае 1971 года Гилмор все же возвращается к тому, с чего начал — к своему Black Strat'у.

На долгое время именно эта гитара занимает первое место среди прочих инструментов музыканта. Ее звучание можно было услышать в

крупнейших городах Европы, в турне по Японии, на грандиозном выступлении группы в Помпее в 72-м.

ОТТЕНКИ ЧЕРНОГО

Вот тут, пожалуй, и начинается все самое интересное, а именно — начало бесчисленных модификаций Black Strat'a.

Все большое, как водится, начинается с малого. Первой замененной деталью гитары стала ручка громкости. Фабричная белая была заменена на более чувствительную металлическую с резиновым кантом. Произошло это в конце 1971 года, между съемками концерта в Помпеях и дополнительными съемками в Париже, что повлекло за собой небольшой киноляп: на смонтированном видео новая и старая ручки Black Strat'a периодически сменяли друг друга в кадре.

В начале 72-го Дэвид просверлил огромную дыру в боку инструмента — гнездо для XLR входа. Идея оказалась не слишком удачной или же она была неудачно исполнена, теперь об этом тяжело судить. Одно, о

чем можно сказать с уверенностью, так это то, что уже в скором времени после эксперимента дыра была заполнена какой-то неведомой смесью опилок и клея, а сверху покрыта черной краской. Однако эта неудача не заставила Гилмора опустить руки и благодаря замене проводки звучание инструмента все же было несколько улучшено.

Что до колков, то они на гитарах Fender, выпущенных в конце 60-х, были, прямо говоря, неважные, на порядок хуже, нежели раньше. Дэвид не преминул заменить и их на колки марки Schallers, благодаря чему настраивать Black Strat стало намного проще.

Затем Гилмор установил дополнительный микропереключатель, а старые звукосниматели были заменены на новые, снятые с только что приобретенного, третьего по счету, черного стратокастера. Этот инструмент выделялся среди прочих «пулей» анкерного стержня, за что впоследствии был прозван bullet Strat. К слову сказать, использовался он крайне редко и по большей части

«СОЛО В COMFORTABLY NUMB? Я ПРОСТО ПРИШЕЛ В СТУДИЮ И ЗАПИСАЛ ПЯТЬ ИЛИ ШЕСТЬ РАЗНЫХ СОЛО, А ПОТОМ ДЕЙСТВОВАЛ ПО СВОЕЙ ОБЫЧНОЙ СХЕМЕ: ПРОСЛУШИВАЛ КАЖДОЕ СОЛО И ПОМЕЧАЛ СЕБЕ, КАКИЕ ЧАСТИ ХОРОШО ВЫШЛИ. ИНЫМИ СЛОВАМИ, СОСТАВИЛ СЕБЕ ТАБЛИЦУ, РАССТАВЛЯЯ ГАЛОЧКИ И КРЕСТИКИ НА РАЗЛИЧНЫХ ЧАСТЯХ»



«КОГДА Я ИДУ СЛУШАТЬ ДРУГИЕ КОМАНДЫ, И ОНИ ОТЖИГАЮТ СВОИ ХИТЫ, ЕСЛИ ГИТАРИСТ НАЧИНАЕТ ИГРАТЬ ЧТО-ТО СОВЕРШЕННО ДРУГОЕ, МЕНЯ ЭТО, ЧЕСТНО ГОВОРЯ, БЕСИТ. Я ДУМАЮ — НЕТ, ЭТО НЕ ТАК, КАК ДОЛЖНО БЫТЬ, ЭТО НЕ ОТТУДА. И ПОЭТОМУ Я ОБЫЧНО ИГРАЮ КОНЦЕРТЫ ПРАКТИЧЕСКИ ТАК ЖЕ, КАК НА ЗАПИСИ»

«У МЕНЯ БЫЛ ИНОЙ ВЗГЛЯД НА НАШИ ОТНОШЕНИЯ СО ЗРИТЕЛЯМИ, НЕЖЕЛИ У РОДЖЕРА. ОН НЕ ЧУВСТВОВАЛ СВЯЗИ С АУДИТОРИЕЙ, СИДЯЩЕЙ ПЕРЕД НИМ. У МЕНЯ БЫЛА ДРУГАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ, ОНА И СЕЙЧАС НЕ ИЗМЕНИЛАСЬ. Я СЧИТАЮ, ЧТО «THE WALL» СЕГОДНЯ ЗВУЧИТ БОЛЕЕ ЗЛОБНО, ЧЕМ ОНА ЗВУЧАЛА ТОГДА»



«Я МУЗЫКАНТ. Я ДЕЛАЮ МУЗЫКУ. ЭТО У МЕНЯ В КРОВИ. РАЗНИЦА ЛИШЬ В ТОМ, ЧТО СЕГОДНЯ МЕНЯ НЕ ЗАВОДИТ ЗАНИМАТЬСЯ ЭТИМ ВСЕ ВРЕМЯ. ЕСЛИ ЧЕСТНО, МУЗЫКА БОЛЬШЕ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ДЛЯ МЕНЯ ПРИОРИТЕТОМ. ПРИОРИТЕТ — СЕМЬЯ. ЗНАЮ, ЧТО СЕЙЧАС КТО-ТО МОЖЕТ ПОДУМАТЬ. НО УЖ ЕСЛИ Я БЕРУСЬ ЗА МУЗЫКУ, Я ПРЕВРАЩАЮСЬ В ПЕРФЕКЦИОНИСТА»

в качестве слайд-гитары. В таком состоянии в феврале 1972 года гитара предстала перед широкой общественностью на презентации нового альбома «The Dark Side Of The Moon» в Лондоне. При помощи нее же был записан альбом «Obscured By Clouds».

Несмотря на то что первые места хит-парадов пали под натиском группы, а количество проданных дисков приблизилось к рекордному, очередные эксперименты со звуком не заставили себя ждать. В марте 72-го Black Strat вот уже в который раз пострадал из любви к искусству, а затея Дэвида на сей раз была вполне себе рискованной. Она заключалась в том, чтобы разобрать две его лучшие гитары ради создания высшего, сверхинструмента — инструмента с двумя грифами.

Гилмор задумал создать универсальный инструмент, на котором можно было бы комбинировать как привычную, так и слайд-технику. Ради этого он не пожалел ни Black Strat, ни уж тем более санберст стратокастер с палисандровым грифом. Ампутировав их грифы и выбрав для будущей ги-

тары приличный брусочек красного дерева, Гилмор обратился за помощью к гитарным дел мастеру Дику Найту. В скором времени инструмент был готов, слышать и видеть его можно было в апреле—мае 72-го во время американского турне Pink Floyd.

Но, несмотря на свою универсальность, гитара показалась Дэвиду неоправданно громоздкой и тяжелой. Ради исполнительского комфорта ему пришлось отказаться от гитары с двумя грифами и разобрать этот чудо-конструктор. Вот только детали поменялись местами: Black Strat получил гриф с палисандровой накладкой, а санберст стратокастер — с кленовой. К тому же, у восстановленного Black Strat'a отсутствовал микропереключатель и серебристая ручка громкости. Почему так случилось, история умалчивает, быть может, после эксперимента с двумя грифами Гилмор понял, что все гениальное просто. Известно, что после этих немислимых пертурбаций Black Strat еще долго оставался гитарой номер один Дэвида Гилмора, а этот гриф продержался на ней целых 6 лет.

Следующее изменение было поистине инновационным. Гилмор снова встроил в Black Strat второй переключатель, но на этот раз приварил его так, чтобы он позволял совмещать работу двух звукоснимателей одновременно (нэкового и среднего или нэкового и бриджевого). Если учесть, что в стандартных стратовских моделях начала 70-х был установлен трехпозиционный переключатель, это было свежим решением.

В январе 73-го эксперименты со звучанием Black Strat'a вылились в установку хамбакера Gibson Patent Number. Для его установки в корпусе гитары потребовалось проделать гнездо, пришедшееся аккурат между отверстием для среднего и бриджевого датчика. К тому же подобная модификация требовала и новой, подходящей для хамбакера, панели-накладки (все еще белого цвета). Black Strat с непривычным для него хамбакером могли лицезреть посетители мартовских концертов, организованных в поддержку альбома «The Dark Side Of The Moon», а также все пришедшие на благотворитель-



ные лондонские шоу «Earls Court» в мае 73-го. Но не прошло и года, как Дэвид затосковал по классическому стратовскому звучанию. Сняв с Black Strat'a все новшества, он сделал выбор в пользу заводского переключателя и стандартного набора синглов.

Лето 1974 года ознаменовалось приобретением новой, черной панели-накладки, пришедшей на смену белой и доведшей, наконец, образ Black Strat'a до ума. Впервые публика увидела такой, теперь уже полностью черный, страт на бесплатном концерте группы в Гайд-парке.

Затем был 75-й, а следовательно, и успех «Wish You Were Here». Далее — не менее удачный альбом «Animals», выгодно выделявшийся на фоне предыдущего несколько меланхолического материала своим агрессивным, резким звучанием. Чтобы подчеркнуть это динамичное настроение, Гилмор сменил нековый фендеровский датчик на DiMarzio FS-1.

На исходе 77-го Дэвид задумал очередное преобразование. Дело в том, что к тому времени палисандровый гриф Black Strat'a порядочно поизносился, да и по части дерева для накладки Гилмор всегда отдавал предпочтение клену. Вообще удивительно, что палисандр продержался так долго, принимая во внимание повышенную требовательность Дэвида к своему инструменту. Как бы то ни было, в середине 78-го Black Strat обзавелся кленовым грифом Charvel с ярлыком Fender'a на головке грифа и очередным дополнительным переключателем.

1979 год ознаменовался появлением на свет «The Wall» — одного из лучших альбомов группы. Мгновенно заняв вершины чартов по обе стороны Атлантики, он стал самым продаваемым двойным альбомом всех времен. При работе над этим альбомом Гилмор использовал несколько различных инструментов,

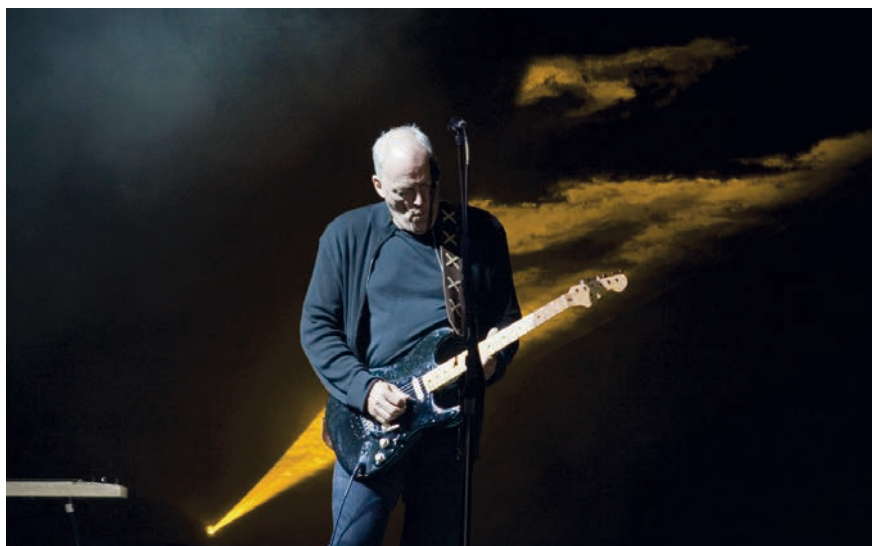
но главным все же был Black Strat. Кстати, во время грандиозных шоу в поддержку нового альбома гитара Дэвида в который раз зазвучала по-новому. Seymour Duncan прислал ему на пробу новый датчик, заменивший в результате бриджевый DiMarzio. Этот звукосниматель и по сей день стоит на Black Strat'e.

Следующим грифом гитара обзавелась в 82-м. Это был очередной Charvel с надписью Fender, но на этот раз он уже насчитывал не 21, а 22 лада. Инструмент в такой комплектации можно услышать на альбоме «The Final Cut».

ЧЕРНАЯ ДЫРА

Следующий этап биографии Black Strat'a иначе как дырой не назовешь. Причем выражаясь как буквально, так и фигурально. Дни Black Strat'a были сочтены. А начиналось все довольно невинно — с очередной рискованной идеи Гилмора. Он решил не слишком-то церемониться с инструментом и сделать в нем огромную дыру, а все для того, чтобы вмонтировать новую тремоло-систему Kahler. Поначалу это казалось отличной идеей, система представлялась надежнее прежней и хорошо держала строй. Сменив старые колки Black Strat'a на колки фирмы Gotoh, Гилмор решил использовать гитару для записи своего сольного альбома «About Face», что он и сделал в 84-м. Однако вскоре Гилмор понял, что этот его эксперимент со звуком окончился провалом. Kahler попросту глушил и притуплял звучание гитары, даже новая укороченная ручка тремоло была не в силах спасти ситуацию. А тут еще и Fender, как на беду, резко повысил качество поставляемых инструментов. Так что одним холодным днем Гилмор со своим товарищем и по совместительству техником отправились на склад, что в северном районе Лондона. Несколько часов они испытывали один инструмент за другим, пока не остановили свой выбор на паре стратокастеров: кремовом и красном. Именно эти два инструмента и стали впоследствии фаворитами Гилмора, ими они оставались еще на протяжении двадцати следующих лет.

Два года провел Black Strat на скамейке запасных, пока техасское Hard Rock Cafe не сделало Дэвиду неожиданное предложение. Кафе предложило сделать взнос в благотвори-



тельный фонд музыкальной терапии Nordoff-Robbins в обмен на гитару Дэвида. Не долго думая, он принял предложение Hard Rock'a, но все же решил не расставаться с инструментом навсегда и, благодаря контракту, оставил за собой право вернуть его в любой момент. Black Strat погрузили на корабль и отправили в Техас.

МАГИЯ ЧЕРНОГО

10 лет в одиночестве и полном забвении провел Black Strat на стене техасского кафе. За время его отсутствия на свет появились такие альбомы Pink Floyd, как «A Momentary Lapse Of Reason» и «The Division Bell». Но если когда и нужно было его возвращать, то именно в мае 97-го. К тому времени владельцы Hard Rock'a забыли или сделали вид, что забыли о том, что законный владелец вправе вернуть себе инструмент. Они и слышать ничего не желали о расставании с Black Strat'ом, пока не получили по факсу копию документа десятилетней давности, в котором черным по белому были прописаны права Гилмора. Так что гитара была возвращена, да вот только в каком состоянии. По необъяснимым причинам инструмент 10 лет висел на стене кафе без какого бы то ни было ограждения.

Будучи закрепленной над столом на уровне глаз, гитара была открыта вандализму и небрежному отношению со стороны посетителей. По возвращении на родину на ней отсутствовали всевозможные ручки, рычаг и переключатели, а фирменный кейс, в котором она в свое время была послана за океан, и вовсе пропал. Дэвид был огорчен таким положением дел и отправил инструмент на починку, ведь он снова хотел играть на нем. Заодно он решил снять-таки набившее оскомину тремоло Kahler, заменив его на родное — Fender, и сменить гриф Charvel на новый. Те, кто слышал Black Strat, говорят, что инструмент после этого звучал лучше прежнего.

Звездный час возрожденного Black Strat'a настал в 2003-м, когда он был использован на DVD, посвященном тридцатилетнему юбилею альбома «The Dark Side Of The Moon». Благодаря гитаре Гилмору удалось воссоздать известные композиции максимально близко к оригиналу. В следующем году гитара экспонировалась на парижской выставке, посвя-

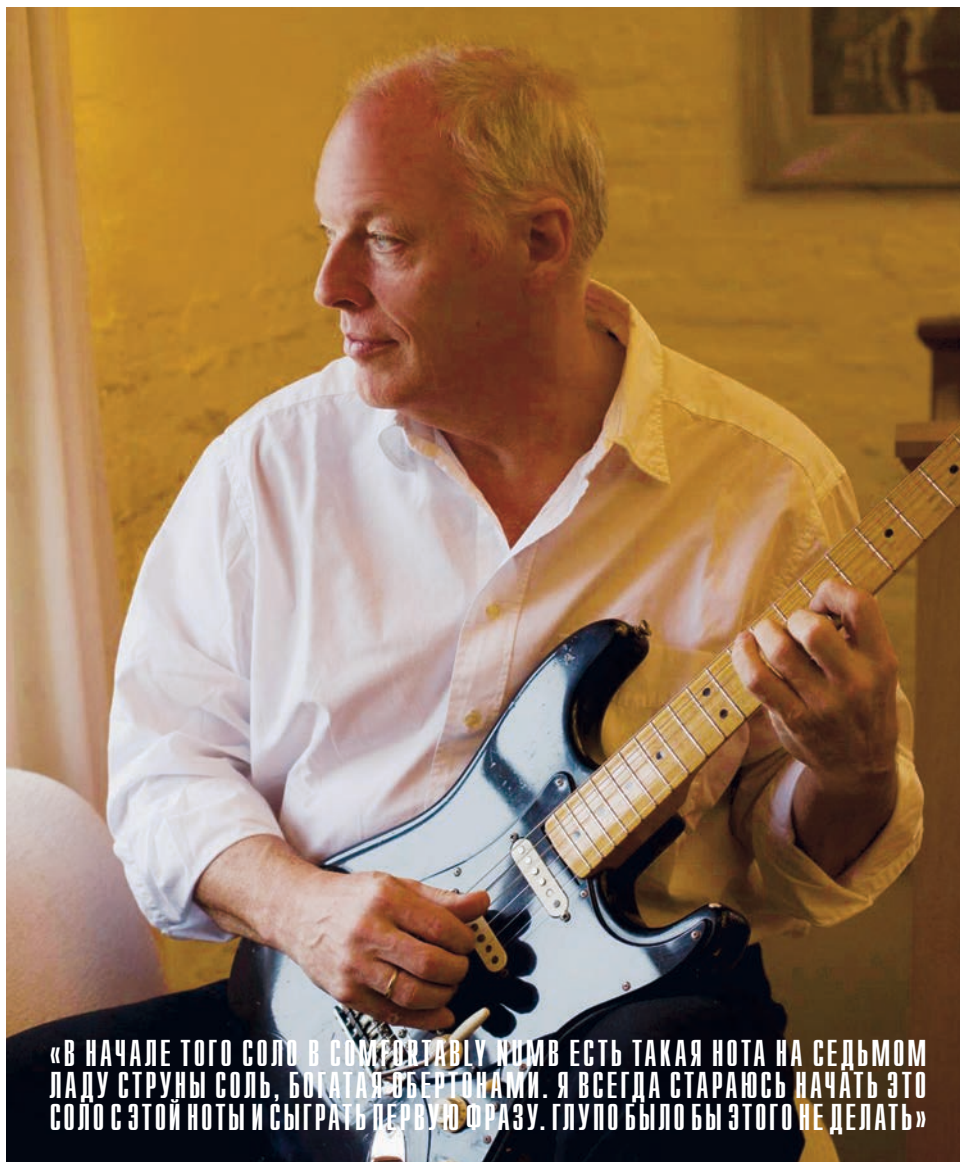
щенной творчеству Pink Floyd. И уж на этот-то раз она была огорожена от посетителей стеклянной витриной.

Несмотря на то что гитара вернулась и была в отличном состоянии, опасность того, что Дэвид забудет про нее, все же существовала, ведь он так редко использовал ее. Двумя годами позже группа решила воссоединиться после долгого перерыва для выступления на саммите Большой Восьмерки. Впервые за многие годы Роджер Уотерс согласился играть бок о бок с Гилмором.

Дэвид набрал номер своего техника и сказал: «Доставай Black Strat, сделаем это!». У них было всего две недели на репетиции, поиск команды, оборудования и помещения. Все это заставило их серьезно поволноваться. Pink Floyd возвращается, а значит все должно быть не просто хорошо, а идеально, а то и лучше. В

первый день репетиций Дэвид играл на красном страте. Во второй тоже. На третий день он взял в руки Black Strat и вдруг все изменилось. Свидетели этих событий отмечали, что изменилась не только игра Гилмора, но даже и язык его тела. Казалось, что он нашел своего хорошего старого друга. Начиная с этого момента Black Strat снова стал гитарой номер один Дэвида Гилмора.

В 2005-м гитара примерила свой уже шестой по счету гриф. На этот раз гриф, снятый с кремового страта 83-го года выпуска. Таким Black Strat активно использовался при записи сольного альбома Дэвида «On An Island» и во время последовавшего за ним тура. После всех этих немислимых, зачастую провальных экспериментов, после десяти лет забвения, проведенных на стене, иначе как судьбой это не назовешь.



«В НАЧАЛЕ ТОГО СОЛО В СОВЕРШЕННОМ КИМБ ЕСТЬ ТАКАЯ НОТА НА СЕДЬМОМ ЛАДУ СТРУНЫ СОЛЬ. БОГАТАЯ ОБЕРТОНАМИ. Я ВСЕГДА СТАРАЮСЬ НАЧАТЬ ЭТО СОЛО С ЭТОЙ НОТЫ И СЫГРАТЬ ПЕРВУЮ ФРАЗУ. ГЛУПО БЫЛО БЫ ЭТОГО НЕ ДЕЛАТЬ»

ФОРМУЛА ИДЕАЛЬНОГО ЗВУКА

(Gibson + Marshall) x Slash = Appetite for Destruction

Пожалуй, еще ни один рок-альбом в истории не был так широко отмечен признанием со стороны производителей гитар и гитарного оборудования, как легендарный релиз Guns'n Roses 1987 года «Appetite for Destruction». Спустя пару десятков лет после исторического события сразу же два гиганта гитарной индустрии выпускают великолепные продукты, посвященные легендарному альбому. Нет нужды, наверное, говорить о том, что подобные шаги немыслимы без предварительного всестороннего изучения мнений потенциальной покупательской аудитории и потому, по сути, производство этих потрясающих вещей

есть самое что ни на есть настоящее выражение воли народа, выбравшего в качестве популярнейшей гитарно-роковой работы этот эпохальный альбом.

Gibson и Marshall — классическое гитарное сочетание на все времена, увековеченное в тысячах великих рок-записей. Slash — во всем, начиная от имиджа и вплоть до манеры игры, — едва ли не самое эталонное воплощение представлений о настоящей рок-звезде с гитарой. Поэтому все было предначертано судьбой. Gibson выпускает копию инструмента, на котором Slash записал этот легендарный альбом, Marshall создает усилитель, воссоздающий звучание «того самого» гитарного усилителя. Тысячи женщин по всему миру проклинают тот день, когда их мужья и дети впервые услышали «Appetite for Destruction», благодаря чему сейчас семейные бюджеты лишаются солидных сумм в пользу гитарного бизнеса.

История гитары, на которой Slash записывал этот альбом, тысячу раз была рассказана в разных интервью. Бедная нищая группа Guns'n Roses, не имеющая приличных инструментов. Продюсер Alan Niven достает где-то точную копию Gibson Les Paul образца 1959 года, которую сделал в свое время мастер Chris Derrig (умерший в 1986 году). И эта гитара с тех пор стала люби-

мой для Slash — он невероятно дорожит ею и даже с какого-то времени перестал возить ее по гастролям. Это смешно звучит, но фактически Gibson выпускает копии подделки, если говорить прямо. Но это тот исключительный случай, когда вряд ли кто-нибудь на свете отказался бы от такой «подделки».

Заставьте любого слэшевского фаната закрыть глаза и представить себе, каким должен быть классический Les Paul от Slash, и почти каждый скажет вам одно и то же: выбираем Standard с рыжим цветом корпуса (типа выцветший от времени санберст), клен на топе должен быть обязательно «полосатым», далее отрываем пикгуард и меняем датчики на Seymour Duncan (Alnico II Pro Slash) расцветки Zebra. И все — инструмент готов. Gibson не стали мудрить и поступили именно таким образом, создав именно ту гитару, что желали видеть поклонники Slash.

Новый инструмент Gibson выпустили аж в четырех ценовых вариантах: самый доступный — это Epiphone, потом следует обычный Gibson USA, далее, разумеется, Custom Shop и наконец-то на самой вершине еще один Custom Shop, но только искусственно состаренный с «теми же самыми» царапинами и потертостями, как на оригинальной гитаре, принадлежащей Slash.





С головой Marshall AFD100 получилась несколько иная история. В отличие от гитары, с которой Slash потом засветился на множестве концертов и фотосессий, усилки Marshall, стоявший в той самой студии, никто особо никогда не видел. Но зато его все слышали на альбоме. Поэтому не так широко известно, что это была за модель и как она выглядела внешне. И если Gibson пытался воссоздать гитару чисто внешне, не особо заморачиваясь на звуке (всем и так понятно, как звучит Les Paul со «слэшевскими датчиками»), то перед Marshall стояла задача скопировать именно звук. И нет сомнений, что у них это получилось — кому, как не фирме Marshall, по силам скопиро-

вать звук своего же усилка? А вот что касается конструкции AFD100 — то это плекси-голова с двумя переключаемыми режимами и разрывом для подключения внешних эффектов —

таких не могло быть в природе в то время — если только не брать в расчет чьи-то умелые руки, что запросто могли переделать любую голову.

Интересный факт, но выпуск новых моделей гитары и усилителя как бы случайно практически совпал с выходом нового альбома Slash. То была первая в его биографии действительно сольная работа (вне групп Guns'n Roses, Slash's Snakepit, Velvet Revolver). Запись была обречена на успех — этому способствовал и



высочайший уровень музыкального материала и наличие звездных вокалистов на записи (Ozzy, Lemmy, Iggy Pop и т.д.). И, разумеется, этот альбом еще раз привлёк внимание к персоне Slash и, соответственно, Gibson с Marshall его имени.

Мы живем в чудесное время, когда при наличии денег можно пачками покупать комплекты «гитара и оборудование» от множества любимых гитаристов (Slash, Van Halen, Steve Vai, Joe Satriani и т.д.), разучивать их песни по учебным фильмам/книгам, чтобы потом полностью растворяться в их творчестве. Есть в этом нечто мистическое, с религиозным оттенком.



Gibson RD Standard

А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

Одна моя знакомая девушка увидела как-то в магазине платье, которое ей очень понравилось. И, понятное дело, купила его. И вот okazия — то ли торжественное мероприятие, то ли корпоратив, то ли чей-то день рождения — она надевает платье впервые и выходит в люди.

Результат ей не особо понравился — и фигурка у нее была чуть полновата для того предмета одежды, и сама вечеринка была немного в ином стиле, нежели платье. Отложила она тогда его в шкаф на долгосрочное хранение. Но не забыла. Все ждала, когда придет время. И себя диетами насиловала, и к тусовкам относилась более вдумчиво на предмет их стиля.

Время от времени, пару-тройку раз в год, она вытаскивала платье из шкафа — надевала и где-нибудь в нем появлялась. Потом пыталась посмотреть на себя со стороны и проанализировать «пришло ли наконец время для этого платья». Твердой убежденности не было. Но при этом выкидывать или продавать платье тоже особо не хотелось. Так оно и жило в шкафу в ожидании своего часа, время от времени появляясь на людях.

У компании Gibson на протяжении всей их истории происходят ровно такие же приключения с гитарами. Создаются модели, придумываются дизайны — все это выходит на рынок, потом снимается с производства, откладывается в долгий ящик и ждет своего часа. Иногда десятилетиями. Но в любом случае рано или поздно «они возвращаются опять». Чего уж говорить, если этой участи не избежали даже «леспопы», чье производство было остановлено на несколько лет в 60-х годах.

Модель, которую Gibson решили возродить в этом году — это RD Standard, впервые появившаяся на публике аж в 1977 году. История ее до боли стандартна, простите за каламбур. Придумали нечто казавшееся новым, стали делать, вроде как поначалу пошло-поехало, потом продажи стали падать, решили отказаться и больше не делать. Спустя десятилетия, когда вроде бы уже напридумывали всего что можно, достали из шкафа, стряхнули пыль и вдохнули новую жизнь — вторая попытка.

В нынешней моде настолько все перемешалось — олдскульное и современное, красивое и уродливое, расчетливое и случайное — чем черт не шутит, почему не попробовать еще раз выпустить RD — ведь даже Explorer стал популярным далеко не сразу, а только лет через 20 после создания.

В свое время на базе RD вышло несколько разных моделей, среди которых была даже удивительная по меркам Gibson гитара с кленовой накладкой на гриф. Сложно поверить, но на RD когда-то немного поигрывал сам великий и ужасный Jimmy Page.

Нынешнее переиздание RD шагает пока что небольшими осторожными шажочками — в свет выходит всего одна модель (в разных цветах). Она достаточно простая по конструкции и оформлению (нет никаких окантовок и ярких инкрустаций), и все элементы прошли успешную проверку временем на других сериях.

Фактически, если вы попытаетесь сравнить такие гитары Gibson, как RD, SG, Flying V, Explorer, то выяснится, что все они отличаются только геометрическими формами корпуса (а V и Explorer еще и головы). А во всем остальном (конструкция, древесина, мензура, бридж, конфигурация электроники) — это практически идентичные инструменты. Соответственно, звучание новых RD весьма предсказуемо — я не думаю, что в «слепых тестах» кто-то сумеет его отличить от «собратьев по гибсоновскому инкубатору».

Несколько особняком от этой компании стоит Firebird, который, несмотря на самую большую геометрическую близость к RD, все-таки имеет иную конструкцию — «гриф сквозь корпус» вместо традиционного гибсоновского вклеенного грифа — и это, в общем-то, чувствуется и в звуке, и в атаке.

Нельзя сказать, что решение Gibson переиздать RD выглядит совсем уж спонтанным и ничем не обоснованным. В последние годы на рынке действительно есть определенный запрос на гитары похожих конфигураций. Можно вспомнить давнего «заклятого друга» компании Gibson



— речь идет о корпорации Fender. Они много лет подряд пытались продвигать модель Toronado.

А потом представили очень симпатичную Jackson Mark Morton Dominion. Нет сомнений, что если не брать в расчет фанатов группы Lamb of God, то новый старый RD предназначен абсолютно для той же аудитории, что и Dominion. Плюс, как и любой Gibson, новый RD всегда может рассчитывать на музыкантов из блюза и классического хард-рока. Осталось только подождать немного времени и увидеть, как люди будут реагировать на RD в музыкальных магазинах, — все-таки с 1977 года выросло уже новое поколение, и не одно.

СЕРГЕЙ ТЫНКУ ПИШЕТ ОБ АЛЬБОМАХ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ



LINE 6



БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ ТРЕКОВ ЗАПИСАНА ЧЕРЕЗ LINE6 НА ГИТАРЕ, КОТОРУЮ
LINXY СНАЧАЛА САМ ПРИДУМАЛ, А ПОТОМ ЗАКАЗАЛ НА FENDER CUSTOM
SHOP У СВОЕГО ДРУГА — «ФЕНДЕРОВСКОГО» МАСТЕРА ЮРИЯ ШИШКОВА



BLACK RUBBER STUB «LAST RIGHT DAY» (2011)

Он послал всех далеко и надолго. Послал и построил свою собственную Америку в Московской области. Ковбойская шляпа и клетчатая рубашка, грубые ботинки и потертые джинсы, море виски и вонючие сигары, затертые гитары и настоящая музыка.

Дмитрий Белинский, известный всем как LINXY — человек, ответственный за то, как выглядит журнал Guitars Magazine, устал беззвучно лепить на бумажном пространстве красоту из фотографий рок-звезд и текстов про то, как нужно играть на гитаре. В результате в своей квартире он решил записать альбом.

Стиснув зубы, в тесной совковой хрущевке одинокими вечерами мрачный человек на пороге 50-летней старости писал сотни дублей с упорством альпиниста, карабкающегося на холодную серую гору.

Его жена думала о пенсии, его сын парился о сессии, а его мать боялась, как бы он не заболел... но у человека просто была мечта. Он нес ее не один десяток лет, а даже дольше, чем сажают за убийство. Ему просто хотелось музыки и он долго шел к этой цели — сделать в конце концов свой гитарный альбом.

И вот перед нами живое злобное воплощение самого настоящего мужского гитарного рубилова без признаков театра и показухи. Где-то на стыке стилей surf и blues, пропущенных через грязнейшую, буквально тысячу лет не мытую мясорубку жанра garage rock. И кажется, что Тарантино со всеми его кровавыми кино-фокусами скалится сквозь ритмичную пелену сочного гитарного саунда. Кстати, Квентину выслали экземпляр альбома.

Эта музыка — образец того, как человек, которого среда пытается поставить раком, бьется буквально до крови и зубами выгрызает свое собственное музыкальное «я».

слушать: www.guitarsmagazine.ru/brs

СОЗДАНИЕ ГИТАРНОГО САУНДА

POD Farm™ 2.5 —

первоклассные плагины, позволяющие интегрировать знаменитое звучание POD® в любую цифровую аудио рабочую станцию (DAW). В вашем распоряжении целый арсенал популярных усилителей, кабинетов, студийных эффектов, педалей эффектов и преампов. POD Farm™ 2.5 Platinum имеет на борту более 250 моделей, которые способны выдать настоящее «мясо», а благодаря интуитивно понятному интерфейсу добиться идеального



саунда совершенно не сложно. Усовершенствованная схема маршрутизации с гибким DSP позволила существенно расширить палитру тембров. Кроме того, новые плагины обеспечивают полную поддержку по MIDI посредством любого MIDI-контроллера. POD Farm 2.5 продолжают революцию в звукозаписи, начатую Line6!



PAUL GILBERT

ПОЛОЖИТЕ МЕНЯ В КЕЙС

С САМОГО НАЧАЛА СВОЕЙ КАРЬЕРЫ ПОЛ ГИЛБЕРТ СТАВИЛ ПЕРЕД СОБОЙ ДВЕ ЦЕЛИ. С ОДНОЙ СТОРОНЫ — МАССОВЫЙ УСПЕХ, С ДРУГОЙ — СЕРЬЕЗНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОИСК. ПЕРВАЯ ГРУППА ГИЛБЕРТА RASER X, СФОРМИРОВАННАЯ В 1985 ГОДУ, В КОТОРОЙ ОН ПЫТАЛСЯ СВЯЗАТЬ УМОПОМРАЧИТЕЛЬНО СЛОЖНЫЕ ГИТАРНЫЕ ПАРТИИ С НЕСЛОЖНОЙ РОКОВОЙ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДЕЛЬЮ, ХОРОШО ПРОДЕМОНСТРИРОВАЛА, КАК ЭТОМУ ВИРТУОЗУ И ИСКАТЕЛЮ СЛАВЫ С САМОГО НАЧАЛА УДАЛОСЬ ПОПАСТЬ СРАЗУ В ОБЕ МИШЕНИ.



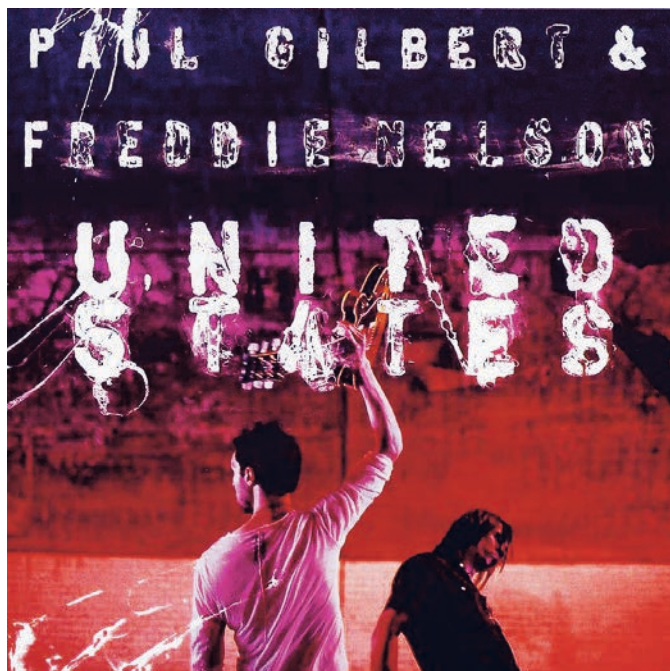
25 лет музыкальной биографии Гилберта таким же образом балансировали между разработкой инновационных идей и уклоном в сторону коммерчески ориентированной музыки. Сначала было девятилетнее пребывание на посту гитариста группы Mr. Big, затем 10 сольных альбомов сложных гитарных экстраполяций, выпущенных между 1998 и 2008 годами. Плюс к этому — преподавательская деятельность и видеосколы, которые в конце восьмидесятых — начале девяностых сформировали новое поколение гитаристов.

Турне в 2007 году в составе G3 Джо Сатриани стало для Гилберта очередным карьерным достижением, однако ничего из сделанного раньше не суммировало его творческий подход лучше, чем песенный альбом, выпущенный в 2009 году в тандеме с вокалистом Фредди Нельсоном.

Этот диск, названный «United States», звучит как итог того, что Гилберт пытался достичь в течение всей своей карьеры инструменталиста и композитора: иногда успешно сочетая все свои устремления, иногда неожиданно сворачивая в сторону фантастических и эксцентричных вещей, а иногда удивляя слушателей просто-напросто широтой стилистической территории, которую они на пару с Нельсоном стремятся завоевать.

Теплое ретровое свечение психоделии в стиле битловского «Magical Mystery Tour» соседствует с нацеленным на максимальную радио-ротацию роком в стиле восьмидесятых, и вся эта эклектика тут и там изрешечена неумолимым фирменным гитарным огнем Гилберта. Но на этом сюрпризы не исчерпываются. Дальше слушателя ждет вокальная акробатика а la Фредди Меркьюри, ловкие попсовые мелодии, а вслед за этим — атмосфера фанка семидесятых.





Несмотря на известность в среде профессиональных музыкантов, Фредди Нельсон до недавнего времени был не знаком широкой публике. Но это не мешает ему делать смелые вокальные заявления на таких ключевых композициях, как «Waste of Time», песне, уводящей оперетточный пафос Меркьюри в сторону водевиля, а также на «I'm Free» — высоко парящей балладе с раскидистой вокальной мелодией и улетающими в стратосферу гитарными партиями. В контрасте с головокружительными

ГИЛБЕРТ — ОДИН ИЗ ПОСЛЕДНИХ НАСТОЯЩИХ ШРЕДЕРОВ, КОТОРЫЙ, НЕСМОТРА НА СВОЙ УЖЕ ДАЛЕКО НЕ ЮНОШЕСКИЙ ВОЗРАСТ И ОДИН ИЗ САМЫХ ВЫСОКИХ УРОВНЕЙ ГИТАРНОГО МАСТЕРСТВА В МИРЕ, ПРОДОЛЖАЕТ ЗАНИМАТЬСЯ ТЕХНИКОЙ, ШТРУМОВАТЬ НОВЫЕ ВЫСОТЫ И ПРИДУМЫВАТЬ ВСЕ БОЛЕЕ СУМАСШЕДШИЕ УПРАЖНЕНИЯ

гитарными пассажами Гилберта все это создает эксцентричную атмосферу, которая показывает, что смесь рока, поп-музыки, хорошего вкуса, юмора и чувства свободы может заставить кого угодно задуматься, перед тем как сказать, что мы все это уже однажды слышали.

Алиса Хэттон: Хотелось бы начать с разговора о твоём альбоме с Фредди Нельсоном. В других интервью ты говорил, что уже давно знал о существовании Фредди, но услышал, как он, поет относительно недавно. Что в его стиле вызвало в тебе желание начать работать с ним? Искал ли ты что-то определенное в вокалисте, или голос Фредди тебе просто показался интересным?

Пол Гилберт: Мне думается, что я искал нечто большее, чем просто вокалиста. Я искал личность. И я хотел найти кого-то, с кем у меня был бы общий язык в отношении принадлежности к одному поколению и в отношении музыки, которую мы знаем.

Мне повезло, что с Фредди мы оказались из одной среды. Мне он был понятен. Я вспоминаю, когда я начал задумываться о том, чтобы раздобыть себе вокалиста, я решил, что смогу провести прослушивания и найти кого-нибудь с хорошим голосом, но...

Когда у тебя на альбоме вокалист, то тогда должны быть и тексты, а то, о чем может петь девятнадцатилетний парень, отличается от того, как я себя ощущаю. Так что здорово, что я нашел Фредди.

Мы действительно находимся на одной волне в отношении того, откуда мы родом, оба принадлежим к одному поколению, слушали одну и ту же музыку, выросли в одном и том же месте. Мы нашли общий язык сразу. И, конечно же, у него потрясающий голос.

АХ: Когда мы беседовали с тобой в прошлый раз, ты рассказал, что берешь уроки композиции и стараешься углубить знания, требующиеся для написания песен. Является ли новый альбом результатом соединения этих новых знаний с присущим тебе подходом к написанию музыки?

ПГ: Хочется думать, что когда приходит время писать музыку, после того как ты потратил умственные усилия на изучение всего этого, ты забываешь об интеллектуальной стороне дела и начинаешь делать все интуитивно. Я смотрю на эти вещи как на набор подручных средств. Когда возникает проблема, берешься за одно из них. Я бы сказал, что все мои знания полезны, поэтому я этим и занимаюсь, но когда дело доходит до практики, процесс все же больше интуитивен. Особенно когда ты работаешь вместе с другим человеком, и идеи возникают спонтанно. Во всяком случае, это то, как идет данное сотрудничество.

АХ: Насколько трудно, на твой взгляд, сохранить баланс между написанием песен и включением в композицию всех этих экспансивных гитарных партий?

ПГ: Думаю, это зависит от песни. На этом альбоме на некоторых песнях у нас была комбинация вокальных мелодий, похожих на поп, а на других песнях — достаточно безумные гитарные соло. Это часто встречается. В прошлом было огромное количество прекрасных образцов такого сотрудничества — Дэвид Ли Рот и Эдди ван Хален, Роберт Плант и Джими Хендрикс, Фредди Меркьюри и Брайан Мэй, много крутых сочетаний вокалистов и гитаристов. Такие комбинации существовали и раньше.

АХ: Альбом звучит так, как будто работать над ним было очень весело. Стилистически вы переходите от треков, звучащих почти как ретро-поп с интонациями психоделии шестидесятых в стиле Битлз, а затем слышатся отголоски Queen и рока восьмидесятых.

Существовала ли изначальная концепция, отвечающая за эти переходы от одного стиля к другому, или все это получилось спонтанно?

ПГ: Думаю, что нам просто нравятся самые разные вещи. Когда мы сели работать в первый раз, мы действительно не знали, в каком направлении идти, потому что мы оба, и к счастью, и к несчастью, способны на гораздо большее, чем что-то одно. Мне нравятся очень разного рода вещи, я изучал разные жанры музыки, как и Фредди. На самом деле, сначала у нас просто были гитары. Фредди еще и великолепный гитарист, он начинал как гитарист. И около недели мы просто джемовали. (Смеется.)

Примерно неделю мы перебрасывались фишками в стиле Lynyrd Skynyrd, и в конце концов начали писать песни естественным образом, у нас не было какого-то определенного направления. Мы пытались его найти, мы об этом говорили, у нас были долгие беседы о том, что мы будем делать, но все закончилось на материале, который мы получили в результате игры в течение продолжительного времени, и этот тот метод, который мне нравится.

Иногда мне почти что хочется, чтобы это было не так. Думаю, что маркетинг своей музыки мне бы давался легче, если бы я являлся чем-то определенным. Я был бы чем-то вроде производителя кукурузных хлопьев, и люди бы на меня в этом полагались. Открывали бы коробку — а там кукурузные хлопья. Но как музыкант, как поклонник музыки и как художник я люблю делать разные вещи. Так что, к сожалению, я делаю маркетинг сложной задачей для своего лейбла, потому что они никогда не могут заранее знать — металл ли я, поп, блюз, что-то из семидесятых или восьмидесятых. Надеюсь, что тот факт, что один и тот же человек играет всю эту музыку, связывает все это вместе.

АХ: Многие из твоих фэнов, конечно, знали, что у тебя всегда был эклектичный подход к музыке и что у тебя прекрасное чувство юмора. Но многие были захвачены врасплох такими песнями, как «Waste of Time», которая зашла дальше атмосферы Queen и Фредди Меркьюри, и которая звучит почти как что-то, что мог бы спеть Мика.

III: Как кто?

АХ: Мика.

III: Мика?

АХ: Мика — это британский поп-певец, который доводит стиль Фредди Меркьюри до экстрима, до почти гротеска.

III: О, да! Мика великолепен. (Смеется.) Это забавно. Не думаю, что мы хотели достичь такого эффекта, но иногда так получается. Это была в большей степени песня Фредди, но мне она действительно понравилась. Потому что он певец, я думаю, и следует тому, на что способен его голос. Если ты вокалист или гитарист, ты не можешь не быть подвержен влиянию или не быть вдохновлен своим инструментом. А у Фредди потрясающий диапазон, я думаю, что он пытался посмотреть, на что способен его голос.

АХ: Еще есть другая песня, «The Last Rock'n'Roll Star», которая многим напомнила об атмосфере рока восьмидесятых. Ты ностальгируешь по тем временам, или эта песня содержит какую-то долю самоиронии?

III: На самом деле, это было серьезно, несмотря на то что слова были очень... Как там: «Мне не терпится закончить школу», или: «Слава богу, я наконец-то закончил школу и больше не трачу попусту свое время...». В школе я учился хорошо, но мне не терпелось ее закончить и стать гитаристом. (Смеется.) В школе не было уроков гитары. Так что я буквально дни считал, когда все это закончится, и я смог бы стать профессио-

нальным музыкантом. Это забавно, потому что первая строчка: «Положи меня в дорожный кейс» была инспирирована Билли Шианом.

Раньше, во времена Mr. Big, он иногда говорил нашему менеджеру: «Просто рассматривайте меня как часть оборудования». (Смеется.) «Положите меня в дорожный кейс, а когда доберемся до концертного зала, откройте меня, я выйду и отдам вам всю свою энергию». И за многие годы, проведенные в турне, у меня часто бывало чувство, что меня кладут в дорожный кейс и перевозят с места на место.

АХ: Я так и подумала. Мне показалось, что эта песня — что-то вроде психологической подготовки к концертам Mr. Big в Японии.

III: О, да! Мы это делали так много раз, что нужно сделать это опять!



АХ: Как ты думаешь, претерпела ли профессия музыканта какие-то коренные изменения с того времени, когда ты играл в Mr. Big?

ПЕ: О, конечно, ведь произошла цифровая революция! А если ты музыкант, этого нельзя не заметить. То, что раньше продавалось, этот формат, меняется с невероятной скоростью. Я отреагировал на это тем, что стал давать больше концертов. И я действительно рад, что я начал это делать. Я, наверное, должен быть благодарен хаосу, царящему в музыкальной индустрии, за то, что я расшевелился и начал больше концерттировать. Потому что это здорово, я люблю быть в турне, и это доставляет мне настоящее удовольствие.

АХ: Мой следующий вопрос не имеет отношения конкретно к новому альбому, но все равно хочу у тебя спросить: удивляет ли тебя когда-нибудь твоя собственная музыка? Бывает так, что ты слушаешь песню или трек и при этом думаешь: «О, я не знал, что у моего характера есть такая сторона!»

ПЕ: Дай я подумаю... Это хороший вопрос. Что меня удивляет? Думаю, что когда я слушаю то, что я записал, мне иногда трудно поверить, сколько я вложил усилий, времени и работы в конечный результат. Например, это касается классических композиций, таких как «Gilberto Concerto» с альбома «Flying Dog», что на самом деле — клавишинный концерт Иоганна Кристиана Баха, который я разучил для гитары.

Этот процесс занял много сил. Я играл партии клавишины, что само по себе было большой работой, все эти детали. Я должен был найти партитуру, которая необычайно редка. То, как я ее искал — это было вообще анекдотично. (Смеется.)

А потом партитура помогает тебе только до определенного момента, потому что затем наступают места, где клавишник импровизирует, и это я должен был играть на слух.

К тому же я должен был играть партии скрипок и виолончели... Одна эта композиция чего стоила. Плюс к этому есть много других классических композиций на других альбомах, которые были горами Эверест в музыкальном отношении и в плане игры на гитаре. Думаю, что я в своем роде поражен тем, сколько труда я вложил в это. (Смеется.)

Это из-за того, что я рос... Это еще одна вещь, которая объединяет Фредди и меня — то, что мы оба выросли в той части Пенсильвании, где отношение к труду... Большинство людей там — не музыканты, большинство людей — это трудолюбивые люди, выполняющие тяжелую физическую работу. Культура этого места... Это было то место, где плавил сталь и добывали уголь.

Так что склад ума у людей и культура там такие, что ты выходишь на работу, вооруженный большими инструментами и дробишь камни своими руками. (Смеется.)

Но, конечно, Фредди и мне повезло, что мы не заняты тяжелым физическим трудом, но все равно его ценим. Думаю, что все идет из этого, у нас такая культура, где есть уважение к действительно тяжелому труду. И результат получается хорошим. Если над чем-то много работаешь, то в результате получишь что-то более усовершенствованное.

АХ: Да, физический процесс в двух случаях разный, но отношение к труду, возможно, то же самое. Сказал бы ты, что инструментальная виртуозность и то, что ей предшествует — напряженная работа с инструментом, вложение времени, серьезное отношение — это то, что у музыкантов имеет отношение к контролю? К желанию иметь полный контроль над своим инструментом, желанию сказать: «Я могу все»?

ПЕ: Я думаю, ты можешь измерять степень этого чувства, когда ты занимаешься. Понимать разницу между вещами, которые ты можешь контролировать, и вещами, которые не срабатывают, от которых ты не получаешь хорошего чувства. Чем больше будет этого хорошего чувства, тем больше ты будешь расширять границы того, что ты можешь контролировать. Но я прекрасно помню, что я сам, когда начинал, хотел играть то, что слышал в своей голове. До того, как я заиграл на гитаре, у меня были музыкальные идеи, я просто напевал их... Мы проводили



много времени вместе с моим другом, который был моим соседом. Мне было шесть или семь лет, и мы включали магнитофон, сочиняли песни, записывали их, а я думал: «Если бы я только мог сыграть эти мелодии на гитаре, это было бы так круто!» И это был один из стимулов для того, чтобы научиться играть.

АХ: Ставил ли ты перед собой сложные технические задачи на этом альбоме?

III: Ну естественно. Первое, что приходит в голову, — это «I'm Not Addicted», где я на треке продублировал гитарное соло. Когда ты так делаешь, ты должен сыграть его два раза одинаково, так что мне пришлось его разучить. И для меня это ново, потому что большинство моих соло — это одна дорожка.

Я разрабатываю общее направление и могу включить в него немного импровизации. Или много. Я берусь за дело, смотрю, что получается, и если что-то хорошее получается даже случайно, то это нормально, я не буду к этому возвращаться, разучивать это и повторять опять. Когда соло занимает у тебя две дорожки, в один день ты должен брать на себя роль композитора, а в другой день — исполнителя.

Какие еще были сложные партии? Начало мелодии на «Paris Hilton Lookalike», действительно... Это нечто сумасшедшее. Это не что-то невообразимо быстрое, в отличие от некоторых других вещей, которые я играл раньше, но мне кажется, что любой гитарист, который

III: Из-за того что в некоторых песнях есть элемент поп-музыки, мне нравилось играть в них на баса. Часто в песнях в стиле поп существует гораздо больше мелодического пространства, чем в песнях в стиле металл. На «Paris Hilton» и более ориентированных на поп песнях, таких как «Bad Times Good», играть на баса было действительно весело, было много динамики, это напоминало больше сольные гитарные партии, чем басовые партии.

АХ: Как приходят к тебе мелодии? Должен ли ты закрыться в комнате, уединиться, или они приходят к тебе, когда ты занимаешься повседневными делами?

III: Ну, к счастью, на этом альбоме я работал вместе с Фредди. Для меня иногда проблема состоит не в том, чтобы придумать идею, а в том, чтобы понять, какая из идей хороша, потому что у меня их так много. Я беру маленький кассетный магнитофон на батарейках и всегда держу внутри него пустую кассету и записываю идею за идеей. На самом деле, если я просто сижу и играю, примерно через десять минут появляется что-то, что мне нравится. Это как разведка, как будто ты идешь по музыкальному лесу, находишь что-то интересное и фотографируешь это. Но в конце концов у меня получается гораздо больше идей, чем понятия о том, что с ними делать. Так что очень полезно иметь объективное ухо, которое тебя послушает и скажет: «О, из этого у меня могло бы что-то получиться». Когда я это делаю сам, я слишком ко всему этому близок и могу перестать быть объективным,

В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ОДНОЙ ТОЛЬКО ИГРЫ НА ГИТАРЕ СТАЛО МАЛО ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ АППЕТИТОВ ГИЛБЕРТА — ТЕПЕРЬ ВЫ ЧАСТО МОЖЕТЕ УСЛЫШАТЬ, КАК ОН ПОЕТ, А ТАКЖЕ ИНОГДА ИГРАЕТ НА БАСУ И БАРАБАНАХ. ПОКЛОННИКИ ПОЛА ЗАСТЫЛИ В ОЖИДАНИИ ТОГО, КОГДА ПОЛ ПРЕДСТАВИТ ИМ СВОИ ТАЛАНТЫ ПИАНИСТА

попытается это сыграть, начнет рвать на себе волосы. (Смеется.) Это то, что... Я не знаю, может быть это моя прикольная привычка, но многое из того, что я играл все эти годы — это как ловушки с подвохом для несчастных гитаристов, которые пытаются разучивать мой материал. Я не могу удержаться от того, чтобы не сделать все трудным. (Смеется.)

Хорошо, может это и звучит просто, но когда ты пытаешься это сыграть, у тебя это не получится, во всяком случае, не получится без предварительных занятий. Так что это хороший пример. Сначала думаешь: «О, это не слишком трудно», а затем: «О, нет!». Я также играл все басовые партии на этом альбоме, так что это тоже было интересной задачей.

АХ: Это был первый раз, когда ты играл на баса у себя на альбоме?

III: Нет, мне вспоминается, что я играл на баса на «King of Clubs», моем первом сольнике. Я это не планировал, просто... Я играл на баса на демонстрационных записях, и некоторые из них попали на альбом. Звучало это хорошо, поэтому зачем было просить кого-то другого разучивать эти партии и исполнять их снова, когда они звучали хорошо?

АХ: Ты совершенно забываешь о гитаре, когда играешь на баса, или эти два инструмента все равно каким-то образом связаны у тебя в голове?

так что очень помогает иметь кого-то, кто бы на это посмотрел со стороны.

АХ: У меня последний вопрос. Ты когда-нибудь играешь сам для себя? Не для того, чтобы позаниматься, ни для кого другого, а просто для себя, для своего собственного удовольствия?

III: Да! (Смеется.) Для этой цели я играю на барабанах. (Смеется.) Мне игра на барабанах приносит большое удовольствие. Последнее время я играю много барабанных соло, и моя жена очень терпеливо к этому относится. Я выхожу из студии весь потный, и говорю: «Вот было здорово!», а она тем временем была вынуждена слушать, как я колочу. И гитара тоже. Я обожаю играть на гитаре. Для меня процесс написания музыки может быть в некоторой степени более трудной работой, потому что в этом меньше определенности, ты не знаешь, что из всего этого получится. В то время как во время игры или занятий я чувствую, что контролирую все гораздо лучше.

Если я хочу натренировать свои пальцы, чтобы они выполняли что-то новое, я могу быть уверен, что мне это удастся и что это всего-навсего вопрос времени. Занимайся этим методично, садись и выполняй все шаг за шагом. Но с написанием песен аналогия — это хождение по лесу, поиск интересных вещей. И никогда не знаешь, что именно ты найдешь, что делает это немного более непредсказуемым. Тем не менее, чем чаще ты это делаешь, тем больше ты из этого выносишь. И это само по себе в конце концов порождает качество.



А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

FENDER PAWN SHOP

Д И К О Е , Н О С И М П А Т И Ч Н О Е

Это удивительно, но Fender наконец-то запустили новую серию гитар с реально новыми, доселе не виданными моделями. И это не в тысячный раз версии стратов и телекастеров, в которых с лупой нужно искать отличия от ранее выпущенных. Это реально «радикальная дичь».

Представьте себе бедное латиноамериканское государство типа Кубы или Мексики, где нищее население из частей старинных автомобилей собирает диковинные гибриды странной наружности, но при этой душевные и, что самое главное, функциональные.

Pawn Shop Series — «ломбардная коллекция» — это гитары, созданные как раз в таких традициях. Как пела одна популярная отечественная эстрадная певица, «я его слепила из того, что было». Ну а почему бы

и нет? Кто из нас не делал салат без рецептов, просто мелко нарежая все найденное в холодильнике?

Гитары, которых никогда еще не было, хотя они и должны были быть — вот так Fender представляет свою новую серию. Примерно так же, наверное, считают практически 99% гитаристов, присылающих в Custom Shop заказы на инструменты своего дизайна.

И вот представьте себе, как будто сидите вы в сарае среди кусков гитар и пытаетесь из частей собрать нечто новое свое. Поэтому получается, что гриф от одного инструмента, корпус от другого, датчики с миру по нитке, пикгвард вообще можно самому выточить — в итоге появляется на свет свой собственный уникальный Буратино.

Обращает на себя внимание тот факт, что несмотря на в целом

«винтажный» имидж, на каждой гитаре в бридже стоит хамбакер. В сочетании с хамбакерной серией Fender BlackTop, представленной в прошлом году, это образует тенденцию на сами понимаете какое звучание. Сингл потихоньку перестает быть символом-догматом для фендеровских гитар.

Сейчас пока, наверное, рано делать прогнозы относительно того, как долго будут жить новые модели в каталоге Fender, станут ли они популярными стандартами или мелькнут на пару лет и потом исчезнут, как это часто бывает с новыми сериями, — это уже сама жизнь покажет, но в любом случае крайне приятно видеть какую-то движуху и что-то новое и необычное.

Давайте же поближе познакомимся с ними и попробуем понять «откуда что растет».

PAWN SHOP '51

Как ни странно, но больше всего эта гитара похожа на самый первый бас на свете — речь идет о Precision Bass образца 1951 года, который в свою очередь произошел от самого первого телекастера.

Итак, мы берем гриф от теле, корпус от страта, пикгвард и контрольную панель от баса, хард-тейл бридж и сингл от страта. В результате получаем модель Squier '51, которая была представлена несколько лет назад. Очевидно, опыт был успешным и теперь она выходит в более дорогом «фендеровском» варианте.

Для многих может показаться непривычным сочетание телековской головы и двурогих контуров стратовского корпуса. Хотя, надо сказать, нечто подобное Fender уже применяли ранее. Например, на Custom Shop Showmaster Elite.

PAWN SHOP '72

В принципе это очень похожая на предыдущую 51-ю модель гитара. Признаки 71 года выражены тут буквально в трех вещах — «пулевидном отростке» анкерного стержня на голове грифа, нековом «телекастеровском» хамбакере и «полуакустическом» типе корпуса с эфой — такие были на телекастерах той поры, а вот для страта эта идея реально очень необычная.

PAWN SHOP MUSTANG SPECIAL

Эта гитара выглядит наиболее традиционно для глаза любителей старинных гитар. Ненадежный тремоло-бридж, который, кажется, не нравился никому на свете, заменен на более привычный фиксированный, а синглы-датчики — на хамбакеры в стиле теле '72. Несомненно, получившийся инструмент будет более удобен для исполнения панк-рока, где ягуаро-мустанговские формы всегда были в большом респекте еще со времен Курта Кобейна.

«МАЛО КТО ПРЕДСТАВЛЯЛ, ЧТО В ЦИРКЕ, В ЭТОЙ ОРКЕСТРОВОЙ ТЕМЕ ЕСТЬ СВОЯ СЕРЬЕЗНАЯ СПЕЦИФИКА. ДЛЯ МЕНЯ ЛИЧНО КАК ДЛЯ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА ЭТО БЫЛА ОЧЕНЬ ХОРОШАЯ ШКОЛА. ВЕДЬ ТАМ СОВЕРШЕННО РАЗНАЯ МУЗЫКА ИСПОЛНЯЕТСЯ. И, НАДО СКАЗАТЬ, НЕ САМАЯ ПЛОХАЯ, ПОРОЙ И С ЭЛЕМЕНТАМИ ДЖАЗА ИЛИ РОКА»



«Я СТАРАЛСЯ НИКОГДА НЕ ОГРАНИЧИВАТЬ СЕБЯ В КАКОЙ-ТО ОПРЕДЕЛЕННОЙ СТИЛИСТИКЕ, ПОЗИЦИОНИРУЯ СЕБЯ, НАПРИМЕР, ТОЛЬКО КАК «ЯВНО БЛЮЗОВЫЙ ГИТАРИСТ, У КОТОРОГО ЕСТЬ ТОЛЬКО ТЕЛЕКАСТЕР, ШЛЯПА И КАЗАКИ». Я СТАРАЛСЯ, НАСКОЛЬКО ЭТО МНЕ УДАСТСЯ, ИЗУЧИТЬ КАЖДЫЙ ПЛАСТ МУЗЫКИ. УМЕТЬ ВСЕ»

«В ПЛАНЕ ШКОЛЫ, ЧТОБЫ ИЗДАТЬ КАКОЙ-ТО ТРУД, У ТЕБЯ ДОЛЖНА БЫТЬ УНИКАЛЬНОСТЬ, А НЕ ПОВТОРЕНИЕ УЖЕ КЕМ-ТО СДЕЛАННОГО ПУТИ. Я КОПЛЮ УПРАЖНЕНИЯ ИЛИ ВЕЩИ, КОТОРЫЕ МНЕ УДАЛОСЬ САМОМУ РАЗРАБОТАТЬ НА ОСНОВЕ ТОГО, ЧТО ПОЧЕРПНУЛ У ДРУГИХ ГИТАРИСТОВ. ЭТО ДЕЛО ДВИЖЕТСЯ ОЧЕНЬ МЕДЛЕННО»

И Н Т Е Р В Ь Ю : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

РОМАН МИРОШНИЧЕНКО

НЕ СТОРОННИК ДЕЛЕНИЯ ПО СТИЛЯМ

МАЛО КТО ИЗ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ГИТАРИСТОВ НЕ МЕЧТАЕТ ИМЕТЬ СВОЙ ПРОЕКТ. И ПРИ ЭТОМ ЧТОБЫ МОЖНО БЫЛО НОРМАЛЬНО «КОРМИТЬ» СЕБЯ СОЛЬНЫМ ТВОРЧЕСТВОМ, НЕ УБИВАЯ ВРЕМЯ НА ХАЙТУРУ В ПОПСЕ. А У РОМАНА МИРОШНИЧЕНКО С ЭТИМ ВСЕ В ПОРЯДКЕ. ОН С РАΝНИХ ЛЕТ ПЫТАЛСЯ НАЙТИ СВОЕ ЛИЦО, ПУСТЬ И НЕ ПОХОЖЕЕ НА СТОЛЬ ПРИВЫЧНЫЙ ПОРТРЕТ РОССИЙСКОГО РОКЕРА С РОГАТОЙ ГИТАРОЙ, УВЕШАННОЙ ТЯЖЕЛЫМ ФЛОЙДОМ И МОЩНЫМ ХАМБАКЕРОМ. И У НЕГО ПОЛУЧИЛОСЬ. СЕЙЧАС РОМАН ИГРАЕТ СВОЮ НЕПОПСОВУЮ МУЗЫКУ МЕДИАТОРОМ НА АКУСТИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ OVATION, ВЫСТУПАЕТ ВМЕСТЕ С ТАКИМИ ЗВЕЗДАМИ ГИТАРЫ, КАК AL DI MEOLA И LARRY CORVELL, И С ЮМОРОМ СМОТРИТ НА ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ШОУ-БИЗНЕС.

Я понял, что ты из семьи музыкальной, и этим все у тебя было предопределено заранее в плане профессии. Была ли возможность шаг вправо-влево от музыки сделать?

Да, из музыкальной. Но не скажу, что прямо предопределено. И хотя я действительно еще в коляске спал на репетициях у своего отца, когда он работал в оркестре Грозненского цирка, тем не менее он, как человек мудрый, никогда нас с братом не заставлял специально заниматься музыкой — в этом плане была полная свобода действий. Поэтому, пока я не наигрался в футбол, музыкой не занимался. Хотя с моей стороны была одна попытка сесть за ударные, в возрасте одиннадцати лет.

Я немножко позанимался тогда и перестал. Меня учил барабанщик, который работал в оркестре вме-

сте с отцом. И когда у них случился какой-то небольшой конфликт по рабочим вопросам, то барабанщик перестал со мной заниматься.

И я продолжил отдавать свое время и силы спорту, очень серьезно играя в профессиональной футбольной команде. И потом, когда мне было уже четырнадцать лет, мой брат вернулся из армии (в 1991 году) и посадил меня на рок-музыку. Он тогда, как и все тогдашнее поколение, слушал и наш рок, Аквариум, ДДТ, Кино и, естественно, западный рок, Deep Purple, Led Zeppelin и т.д. Мы очень много всего этого дела слушали вместе, приобретая кассеты, которые стоили тогда страшных денег, отчего приходилось прикладывать колоссальные усилия.

А потом в один момент он сказал: «Давай купим гитару и попробуем чему-нибудь научиться». Мы за

тридцать три рубля купили дешевую гитару производства г. Чернигов и стали вместе учить наши «первые ля-миноры». А дальше брат поступил в институт, и его «засосала учеба», а я продолжал изучать гитару.

То есть увлечение джазом — это не наставление отца, а просто «по любви», когда слушаешь все подряд и в конце концов «находишь»?

Мы с братом слушали очень правильную музыку. Разумеется, рок. И по части гитаристов там были всем известные имена — Ritchie Blackmore, Jimmy Page, Jimi Hendrix, Gary Moore. Помню, как просто «запоем» слушал пассажи SRV на протяжении часов. А первый серьезный стимул играть в подобном стиле я получил от Лешика Чеконски. Это гитарист из Польши — он известен тем, что каждый год 1 мая

проводит на главной площади Варшавы фестиваль «Thanks Jimi». Каждый год у них устанавливается новый мировой рекорд по числу гитаристов, которые приходят с инструментами и одновременно играют какую-нибудь вещь из Hendrix.

А когда мне было лет 15, он был мало кому известен. Но мой отец помогал ему издавать его первое учебное пособие по игре на гитаре. Тогда табулатуры только-только входили в моду, а мой отец очень хорошо знает нотную часть и потому консультировал Чеконски. Он приезжал к нам несколько раз и от него я узнал о блюзовой гамме и пентатонике. Мне, конечно, тогда казалось фантастикой то, как он играет. И это дало очень сильный стимул продолжать заниматься гитарой.

Еще около года я потом находился в свободном плавании, слушая свои кассеты и играя на гитаре. А потом отец посмотрел на все это дело, посоветовался с коллегами и решил направить меня в более или менее осмысленное русло. Таким образом, в 17 лет я пошел в цирковой оркестр к отцу, совмещая музыкальную работу с непростым периодом студенчества.

Это было в городе Грозный?

Нет, мы тогда уже жили в Днепропетровске, поскольку в СССР это была распространенная практика, когда работников цирка переводили из одного города в другой. Таким образом, помимо Грозного, мы успели пожить и в Москве, пока нас не забросило на Украину, которая, несмотря на нашу фамилию, была несколько чужой для нас страной. Было непросто адаптироваться, особенно в плане чтения надписей на украинском, но тем не менее я закончил там школу и отучился в институте. После чего уехал в Россию, о чем не особо жалею.

Что это был за вуз?

Музыкальный, наверное?

Нет, технический. Раньше он назывался ДИИТ (Днепропетровский Институт Инженеров Транспорта), а сейчас получил статус национального университета. Там была военная кафедра и поэтому я поступил, что называется, по классической схеме, когда перед тобой стоит выбор «либо лопата в армии, либо лопата со струнами на гражданке». Учеба была непростой и пришлось

по-честному пройти все «теормехи, сопроматы, начерталки». Плюс надо учесть, что тогда были преподаватели старой закалки, которые никогда не брали взятки.

Итак, ты стал работать в цирке...

Многие смеются, когда представляют такое место работы, им кажется, что там все очень несерьезно. Типичные диалоги тех лет звучали как: «Где работаешь? В цирке? Клоуном что ли?».

И мало кто представлял, что в цирке, в этой оркестровой теме есть своя серьезная специфика. Для меня лично, как для молодого музыканта это была очень хорошая школа. Ведь там совершенно разная музыка исполняется. И надо сказать, не самая плохая, порой и с элементами джаза или рока.

Конечно, было много и какой-то идиотской, но в любом случае это отличная практика — чтение с листа, работа в коллективе. Все коллеги были старше меня — у них уже была и жизненная школа за плечами, и профессионализм.

То есть буквально за три года после начала знакомства с гитарой ты уже пошел «работать на гитаре».

Ну да — все было профессионально. Я получал зарплату, у меня была трудовая книжка. Хотя иногда кое-то думал, что я там просто по благу работаю, типа «папа пристроил». Но претензий ко мне в профессиональном плане не было — я играл хорошо. Плюс тогда еще были сильны все традиции советской бюрократической системы, поэтому я прошел аттестацию и независимая комиссия присвоила мне высшую категорию как музыканту.

Как проходило твое дальнейшее обучение гитаре? Кассеты? Коллеги отца?

Мне тогда порекомендовали такого гитариста — Александра Любченко, он до сих пор преподает. Он играет очень специфическую музыку, и жизненная позиция у него непростая, хотя это уже отдельная история. Я прозанимался у него около года — он дал мне хороший багаж и привел в порядок мои руки. Отобрал мои тогдашние тонкие медиаторы (выкинул в корзину) и сказал играть только экстра-хэви, что я и по сей день делаю.

Он открыл мне все про «правильные струны». Забыть на первые полгода об электрогитаре и примочках, сначала просто добившись нормального звука, — было его наставлением.

Таким образом, работая в цирке и беря частные уроки, я тогда сделал определенный вывод о том, что в нашей непростой стране надо прежде всего воспитать в себе уверенного сессионного музыканта, чтобы всегда можно было элементарно заработать себе на кусок хлеба.

Поэтому я старался никогда не ограничивать себя в какой-то определенной стилистике, позиционируя себя, например, только как «явно блюзовый гитарист, у которого есть телекастер, шляпа и казаки». Я старался, насколько это мне удастся, изучить каждый пласт музыки.

То есть уметь все?

Уметь все, но опять же, все равно в итоге сформировать в себе что-то свое на основе этого всего винегрета. Все развивалось периодами — одно время был дико увлечен SRV, переслушал все его альбомы, и у меня был тогда стратокастер. Потом в другое время я был посажен на все группы классик-рока. Затем был интересен Gary Moore, причем не его современные альбомы, а его работы в группе Colosium II. С той стороны я думаю, мало кто знает Гари Мура, который играл не только блюз или хард-роковые риффы, но и был очень качественным джаз-роковым гитаристом. Музыка там очень интересная, сложная, красивая, хорошо записанная.

Разумеется, в свое время я не мог пройти и мимо Steve Vai с Joe Satriani. Знаю их творчество отлично. Но в один прекрасный момент меня просто стало больше тянуть именно к акустической гитаре.

А однажды я услышал альбом «Friday Night in San Francisco» — он произвел огромное впечатление и просто перевернул все внутри меня. Мне кажется, эта запись — как хрестоматия, и, я уверен, каждый гитарист ее знает. 1981 год и три гитариста на сцене творят чудеса. И я начал собирать записи Al Di Meola, John McLaughlin, Paco de Lucia.

Ты написал на своем сайте, что занимаешься каждый день два-три часа. Что входит в эти занятия?

Это зависит от того, что меня ждет, накануне чего я занимаюсь. Например, послезавтра у меня стартует гастрольный тур с Larry Coryell. Он мне прислал нотный материал, в том числе специально написанные им несколько композиций для нашего дуэта — я все посмотрел, выучил и сейчас их довожу до ума. Если говорить о прошлой неделе, у меня были гастроли в Минске с Даниилом Крамером, и я повторял мысленно весь тот материал, который нам предстояло играть на сцене.

То есть ты играешь композиции...

Играю некие фрагменты, что-то вспоминаю. У нас джазовый концепт, и потому мы не играем строго «от и до». Есть некие заготовки типа «вступление, тема, импровизация,

в которой три смены тональности, переключка сначала по 4 такта, потом по 2, потом элементы шоу, когда Крамер начинает руками по роялю шарашить, а я использую гитару в качестве перкуссии, потом мы стараемся сойтись вместе и уже идти на коду» — это вот пример одной из композиций. Наверное, это как летчик перед полетом, который в голове полетную карту прокручивает.

А гаммы или, может быть, упражнения — это ты играешь?

Ну как правило, эти вещи во всех вариантах у меня доведены до автоматизма, и я, ими оперируя, мыслить стараюсь гармонически. Готовясь к концерту, могу даже без гитары сидеть и вспоминать гармонии и всевозможные ходы обгрышей, естественно, не просто бездумно-топорно, как робот, а с максимальным построением некой мысли, мелодики и т.д.

Чтобы такой подход выработать, потребовалось очень много лет, ушло много времени на просто игнорирование всевозможных упражнений: на растяжку, координацию, технику, арпеджио, скачки медиатором, изучение гармонии различных ладов. Например, я люблю в классическом блюзе использо-

вать «тон-полутон» гамму, люблю другие лады применять, смешивать их постоянно, и при этом подходить к этому не математически «с калькулятором», а чтобы была музыка какая-то. А то у многих музыкантов присутствует холодный расчет, и это не очень слушательно.

Сейчас многие считают своим долгом записать свою видеошколу или издать книгу какую-то типа пособия. Ты в этом плане куда-то двигаешься?

Отношусь к этому серьезно, так же как и к позиционированию. Поэтому никогда не скажу, что я джазовый музыкант, потому что родина джаза — это Штаты и лучше них джаз никто не сыграет. А все, что мы попытаемся играть, будет несерьезной пародией. Поэтому я ищу какие-то новые формы на основе джаза.

Также нелепо с серьезным видом позиционировать себя блюзовым гитаристом, имея непереносимые атрибуты в виде страта или одежды — это, мне кажется, не совсем правильно. Надо там прожить какое-то время, побывать в дельте Миссисипи. Это не красивые слова, это действительно так. Есть исключения — белые блюзмены, но это все-таки исключение.

В плане школы, чтобы издать какой-то труд, у тебя должна быть уникальность, а не повторение уже кем-то сделанного пути. Я коплю упражнения или вещи, которые мне удалось самому разработать на основе того, что почерпнул у других гитаристов. Это дело движется очень медленно. Пока я могу в пределах мастер-класса при интерактивном общении как-то плотно и максимально информативно отразить свои мировоззрение, концепт, подход к музыке, при этом не закликаясь только на технике. На моих мастер-классах можно услышать вопросы «что вы еще посоветуете начинающему гитаристу?», и я нередко советую читать книги (Булгакова, нашу классику), расширять свой кругозор, смотреть кино хорошее, быть думающим человеком, а не только сидеть на диване и пилить на гитаре. То есть нужно развивать свою личность во всех отношениях.

Помимо мастер-классов даешь ли ты какие-то частные уроки? Ведь очень многие наши профи зарабатывают еще и на этом.

Да, я даю уроки. Был период, когда у меня занималось очень много учеников, а потом я сократил это дело до некоего минимума, и сейчас у меня всего несколько человек. Я сейчас отбираю таких, которые



очень преданны этому делу, горят желанием. И у них есть стимул заниматься — в зависимости от успехов, они потом могут оказаться со мной на сцене в качестве второго гитариста. Вот одного из учеников я иногда приглашаю на партию второй гитары.

В феврале вышел твой новый альбом. А над чем ты работаешь сейчас?

Есть один попсовый проект, к которому я прикладываю руку. У нас в стране живет такой чиновник, его зовут Денис Бриль, он работает в структуре министерства финансов, при этом, по его словам, он какой-то родственник клана Бриль, известных джазовых музыкантов — я с ними в свое время плотно сотрудничал и мы издавали на «Мелодии» совместный альбом. Так вот, Денис очень любит джаз, и у него возникла идея приобщить людей в нашей стране к джазу. А то они все больше поп-музыку слушают. Насаждать сразу серьезный джаз было бы грубовато и поэтому лучше сделать все более хитро. Почему бы не записать, например, альбом русских романсов, которые бу-

дут аранжированы в более или менее поп-джазовой обработке? А спюют эти романсы наши поп-звезды, которым подыграют наши легенды джаза. Ну и получилось так, что в этой компании сейчас со стороны вокалистов Виктория Пьер-Мари, Игорь Наджиев, Антон Макарский с его супругой Викторией Макаарской, плюс ведутся переговоры с Гвердцетели. Пресняков-старший сыграл свое соло. Из наших же джазовых музыкантов там Даниил Крамер, Алексей Кузнецов, Анатолий Герасимов. В итоге получается такой диковинный микс из старых романсов, чуть ли не застольных песен в оригинале.

Ямщик, не гони лошадей?

Ну да типа того. Песни «Не уходи», «Я встретил вас» — сделанные в таком ключе, как недавно выпущенный соло-альбом Herbie Hancock, где такой правильный современный саунд, дорогой продакшн. Мы это делаем на хорошей студии с привлечением молодых, очень талантливых людей — и я музыкальный продюсер всего этого дела. Естественно, это и в коммерческом плане история интересная, и плюс, естественно, хочется

сделать какой-то шаг к популяризации не конкретно даже джаза, а какой-то более правильной музыки, не той дешевки, которой наполнен наш эфир. Понятно, что если сразу записать сложный альбом, его никто не будет слушать.

То есть это джаз, который идет навстречу людям, поближе к массам.
Грубо говоря, да.

На западе очень много подобных джазовых групп, которые переигрывают классику, рок, переигрывают какие-то детские песни, сейчас очень много дискотечной музыки, так называемый nu-swing, когда для танцулек делают ремиксы достаточно старой музыки.
На своем новом альбоме Quasipsychedelic не был ли ты близок к чему-то подобному?

Я на альбоме экспериментировал, примерно 70 процентов треков — это обработки мелодий музыки из советских мультфильмов, которую написал композитор Владимир Мартынов. Есть такие мультфиль-

«У МЕНЯ БЫЛИ ХОРОШИЕ НА СЕРЬЕЗНОМ УРОВНЕ ПЕРЕГОВОРЫ С ОДНИМ АМЕРИКАНСКИМ МЕЙДЖЕРОМ БУКВАЛЬНО АКУРАТ ЗА ПАРУ МЕСЯЦЕВ ДО СТАРТА КРИЗИСА. БЫЛ ХОРОШИЙ КОНТРАКТ НА ДВА АЛЬБОМА, А ПОТОМ ПРИШЕЛ КРИЗИС, И ОНИ СКАЗАЛИ «ДАВАЙ ЖДАТЬ, ПОКА ОН ЗАКОНЧИТСЯ». А ТЕПЕРЬ, КОГДА ОН ЗАКОНЧИЛСЯ, ЭТОТ РЫНОК ПРОСТО УМЕР»





«Я играю что-то, я могу играть и пальцами, и ногтями, но лучше всего у меня получается медиатором. Я могу запилить страшный хард-рок тоже и очень это люблю, иногда это и в студии удается делать»

мы — «Шкатулка с секретом», «Чудеса в решете». Владимир, на мой взгляд, гениальный композитор, один из немногих современных отечественных композиторов, который еще той закалки — карандашом пишет все эти партитуры. Он все слышит, и за плечами у него огромная школа работы в киномузыке, плюс он еще и знаток древнерусской музыки, церковной музыки и вообще очень интересный человек.

Год назад я пришел к нему с этой безумной идеей. Сделал специально в электронных ритмах, так как музыка мультяшная, то там в общем такой синтез — мелодии из мультиков, но аранжированные по более сложной гармонии, сдобренные гитарными запилами импровизационного плана. В целом все более жестко, нежели в оригинале.

Я все это ему показал, он одобрил, я спросил: «Можно альбом такой сделаю?». Он дал добро, и в результате получился такой необычный альбом.

Я заранее настраивался на то, что может возникнуть масса критики, тем более местами альбом утрирован и это может выглядеть слишком попсово. Но в целом это все контрасты, и в нем есть некая философия. Подтекст там таков: в наше время уже пишется специальная музыка для лифтов, чтобы когда едешь в лифте, этот промежуток времени был заполнен неким музыкальным фоном.

Но при этом музыка должна быть такая, чтобы у него в голове ни одна извилина не шевельнулась, то

есть музыка его не нагружала. Так вот, к сожалению, сейчас в современном мире такая безликая музыка уже выходит за границы этих лифтов, и скоро будет звучать везде, не только в этих лифтах.

Что ж, посыл у тебя достаточно серьезный. Хочется же узнать следующее. Тема вроде модная сейчас — делать lounge версии. Но при этом альбом, как я понял, ты издал за свой счет? Почему?

Дело в том, что сейчас такое время наступило. В общем, мне не



повезло в том плане, чтобы удалось прыгнуть в последний вагон уходящего поезда. Рынок компакт-дисков рухнул и физически он доживает последние дни.

Ну, кстати, очень похоже на то. Ибо даже сами музыканты признаются в том, что не покупают диски, предпочитая все скачивать.

У меня были хорошие на серьезном уровне переговоры с одним американским мейджером буквально аккуратно за пару месяцев до старта кризиса.

Был хороший контракт на два альбома, а потом пришел кризис, и они сказали «давай ждать, пока он закончится». Ну вот теперь, когда он закончился, этот рынок просто умер, — и сейчас вся музыка в интернете. Все лейблы доживают свои последние дни. Рынок уходит в онлайн и весь этот бизнес трансформируется.

Если раньше на Западе доход артиста складывался из продаж дисков, а туры были рекламной поддержкой этих продаж, то сейчас у них становится все так же, как у нас. Ведь начиная с 90-х годов вся наша поп-индустрия работала по простой схеме: вваливается куча денег в запись альбома, затем вваливается еще большая часть денег в жесткую ротацию, все это молотком вбивается в мозг нашего рабочего класса, и потом происходит жесткий концертный чес через всю страну года на два — отбивать вложенное и получать какие-то прибыли.

И, как правило, всегда кто-то за этим всем стоит, тот кто вкладывает деньги, которые потом надо вернуть.

Тогда это было дико на фоне того, как жил артист на Западе, который продавал диски, делая туры в их поддержку, и получал деньги от продаж альбомов. И у них все думали, как это так — зарабатывать деньги от туров? А сейчас у них все наоборот — они стали так же ездить, чтобы получать живые деньги от концертов.

Поэтому они, наверное, все стали намного чаще к нам приезжать? Раньше-то смысла рекламировать альбомы в России не было.

Все равно, если их продажи и выросли бы, то только пиратские, с которых артистам ноль. Кстати, о заработках на концертах, не было ли у тебя когда-нибудь мысли играть в группе? Может быть с вокалистом?

На самом деле я очень много наигрался в таких группах в первое время с 2000 и примерно по 2005–2006 годы. Это было множество всевозможных джазовых вокалистов, сотрудничал одно время с Викой Пьер-Мари. Но все-таки мне более интересен чисто инструментальный формат. Поэтому у меня свой коллектив, мы регулярно концертируем и ездим на гастроли. Также я в последнее время стал экспериментировать со сжатыми форматами типа дуэтов с гитаристом, либо пианистом. Вот могу сказать, что у нас очень успешный дуэт с Даниилом Крамером, я считаю.

Как бы ты сам описал свой стиль?

Я не сторонник позиционирования и деления по стилям. Я за высказывание Майлса Дэвиса, который сказал, что все эти стили и направления придуманы критиками и журналистами лишь для того, чтобы им удобнее было ориентироваться, а понятие есть одно — это музыка.

Ну, слушателям удобнее же ориентироваться в океане музыки.

Я себя никогда не позиционировал джазовым гитаристом совершенно, я далек от мейнстрима в понятии джаза и фьюжн. Такие термины, как фьюжн — это, наверное, спасительная лазейка, чтобы рассказать, уместить в одно емкое понятие, чем я занимаюсь. Потому что помимо классического пути, школы уже полученной, я стараюсь отобразить в своем творчестве те периоды жизни, те культурные пласты, с которыми я соприкасался, первую треть своей жизни на Северном Кавказе, вторую треть на Украине и в России, третью — то есть все-таки какие-то элементы фолка старался привнести, ну и плюс фламенко из испанских вейний, но при этом я никогда не ска-

зали идеи записать совершенно акустический альбом, где будет только гитара. Потому что у меня уже накопилось несколько хороших этюдов для медиаторной игры, которые звучат самодостаточно просто в исполнении одного человека, то есть неплохие сольные номера. С другой стороны, хочется делать музыку такую контрастную, когда есть элементы жаза, которые сиюсекундно переходят в всплеск другого направления, характера более жесткого, более джаз-рокового.

Я потому в последнее время стал больше времени электрогитаре уделять. Сейчас трудно сказать, на чем я играю больше, на сцене я одинаково использую и акустику, и электро. Вот, накопил себе педалей опять.

Какие основные проблемы есть в твоей деятельности, что больше всего мешает?

Самая большая сложность — это все-таки, если говорить о наших просторах, положение, в котором находится не столько даже джаз, а вообще инструментальная музыка.

Доминируют некоторые другие жанры. Если говорить о бизнесе в коммерческом плане, этот жанр не настолько популярен, что-

А сколько примерно концертов у тебя вообще случается за год?

До кризиса считал, вместе с клубными и халтурами выходило до 150 в год. Сейчас, естественно, как у всех, меньше, но стабильно и регулярно. Хотя это происходит некими сезонами — в прошлом году был тур большой — длился целый месяц. Охват — Урал, Сибирь, северо-запад России. В позапрошлом году был тур больше — Черноземная часть России охвачена. Попутно какие-то выезды в Прибалтику, то есть куда-то уже ближе к Европе. В саму же Европу пока совсем единичные выезды, но работаем над этим.

По Москве такая же ситуация — раньше очень много по клубам, сейчас меньше. Увы, ныне уменьшилось количество клубов конкретно такой тематики — инструментально-джазовой. Но все равно стараюсь один-два раза в месяц появляться в московском клубе. И даже не смотреть на то, что заработаю, а просто для собственного удовольствия. Много студийной работы: сейчас у меня сессионный проект, работа по музыке кино, всевозможные эфиры на ТВ и радио, общение с прессой. В общем, все время какая-то ведется работа.

«Был период, когда у меня занималось очень много учеников, а потом я сократил это дело до некоего минимума, и сейчас у меня всего несколько человек. Я отбираю таких, которые очень преданы этому делу, горят желанием. И у них есть стимул заниматься — они могут оказаться со мной на сцене»

жу, что я фламенко-гитарист — я ведь играю медиатором, но просто кое-что заимствовал.

А ты не пробовал играть ногтями?

Я играю что-то, я могу играть и пальцами и ногтями, но лучше всего у меня получается медиатором. Я могу запилить страшный хард-рок тоже, и очень это люблю, иногда это и в студии удается делать — вот две недели назад записал 9-минутную композицию в жестком таком хард-роке, это был такой вариант сессионной работы, когда композитор сочинил музыку и пригласил меня. Вот там запил в лучших традициях шредеров.

А вот какие-то стили, в которых слушатели тебя пока не представляют (например, кельтский фолк или шведский металл), — ты не хотел сделать что-нибудь такое?

бы можно было просто так в широкие массы выйти.

А кем ты себя видишь в музыке через пять-десять лет, как ты считаешь, что будет дальше?

Всегда на такие вопросы говорю, что если сейчас отвечу, то через пять лет прочитаю и скажу, вот какой я был дурак.

Ну а почему бы и нет? Это признак того, что ты вырастешь и умнеешь. Какие у тебя сейчас поводы для радости?

В данный момент мне радует глаз афиша на собственном веб-сайте. Там что-то постоянно происходит, то есть я езжу регулярно по стране и концерты проходят успешно — продаются билеты, случаются аншлаги. Хочется, чтобы как можно скорее в этой афише появились даты выступлений в Европе и в Штатах.

Расскажи, как же ты лично познакомился с Al Di Meola?

В 2001 году он после долгого перерыва приехал в Москву в рамках сотрудничества с Леонидом Агутиным. Тогда это отдавало фантастикой. Мы играли в клубе, куда зашел Агутин — мы с ним пообщались и он рассказал о предстоящем визите. Мы тогда, конечно, очень сильно удивились. А у Леонида была идея устроить еще и джем-сейшен с участием своей группы и Al Di Meola, куда пригласить всех своих знакомых и друзей. Это было в казино Винсо-Гранд, потом там располагался клуб Джаз-Таун, ныне переделанный в бардовское заведение.

Разумеется, мы все пришли на это мероприятие. И в самом конце я вышел поиграть с музыкантами Al Di Meola. Им очень понравилось, и они меня потащили показать к самому мэтру, который сказал, что слушал меня и ему понравилось. Мы



«ВСЯ НАША ПОП-ИНДУСТРИЯ РАБОТАЛА ПО ПРОСТОЙ СХЕМЕ: ВВАЛИВАЕТСЯ КУЧА ДЕНЕГ В ЗАПИСЬ АЛЬБОМА, ЗАТЕМ ВВАЛИВАЕТСЯ ЕЩЕ БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ ДЕНЕГ В ЖЕСТКУЮ РОТАЦИЮ, ВСЕ ЭТО МОЛОТКОМ ВБИВАЕТСЯ В МОЗГ НАШЕГО РАБОЧЕГО КЛАССА, И ПОТОМ ЖЕСТКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЧЕС ГОДА НА ДВА - ОТБИВАТЬ ВЛОЖЕННОЕ И ПОЛУЧАТЬ КАКИЕ-ТО ПРИБЫЛИ»

тогда обменялись е-мейлами. Прошел месяц, и я, преодолев робость, наконец-то отправил первое письмо, будучи уверенным в том, что Al давно меня забыл и никогда уже не ответит. А он отписал мне сразу же, и у нас завязалось общение.

В том же году он приехал с концертом в Москву. Он выступал в зале Чайковского, и я там, конечно, тоже был. На саундчеке он даже дал мне поиграть на своей гитаре вместе с его музыкантами, а сам при этом пошел в зал послушать, как оно звучит со стороны. Я был тогда очень всем этим воодушевлен. И, видимо, произвел нормальное впечатление, поскольку потом был приглашен на афте-пати. Там мы потусовались, поиграли и хорошо провели время. А потом, когда он уехал, то продолжили переписку.

Потом был фестиваль «Мир Гитары» в Калуге. Я впервые туда попал в 2003 году (он тогда проводился уже

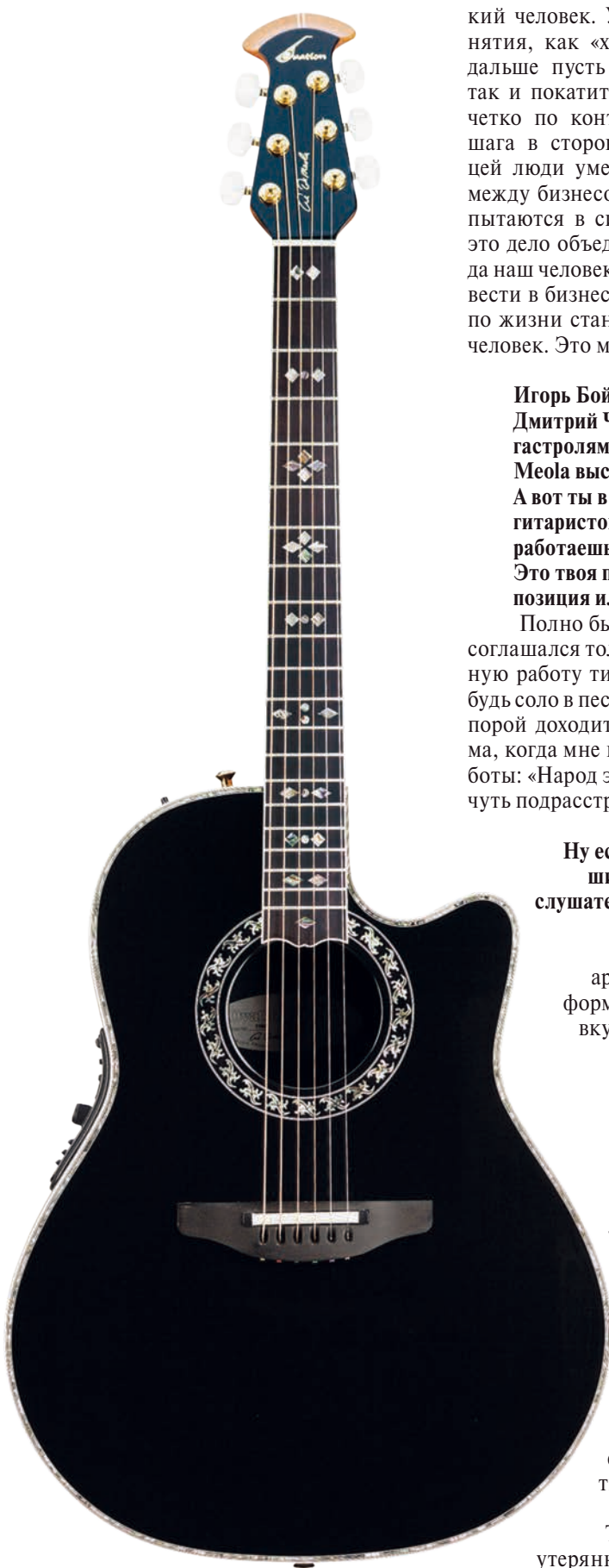
уже 3-й или 4-й раз). Его организатор Олег Акимов был заинтересован, чтобы фестиваль рос, а для этого нужно было поднимать его статус, чтобы привлечь внимание СМИ, спонсоров, инвесторов и местных властей в конце концов. После моего выступления Олег подошел ко мне с разговором о реальности помочь с организацией приезда Al Di Meola. Я связался с ним по электронной почте, и особых возражений у него не было.

Тогда мы с Олегом купили билет на самолет в Лиссабон, где выступал с концертом Al, и полетели, чтобы лично обсудить все детали. Там сходили на выступление, после вместе с Al очень приятно посидели в ресторане. Это был замечательный вечер, за соседним столом был легендарный футболист Эйсебио, с которым также удалось познакомиться. В общем на следующий день мы уже в отеле договорились с Al обо всех датах и условиях его будущего концерта.

Что он за человек по жизни?

А то вот про музыку его мы все хорошо знаем...

Я раньше часто сталкивался с негативной информацией о его личных качествах. А сейчас, будучи знакомым с ним на протяжении десятка лет, сформировал свое мнение. Он очень непростой персонаж и не подпускает к себе кого-либо, крайне избранно относясь к своему окружению. Можно сказать, что он достаточно гордый и высокомерный, но если попробовать войти в его положение и представить себе других людей на его месте, то все будет выглядеть несколько иначе. У нас ведь часто бывает в стране, что музыкантов буквально после двух-трех выступлений колбасит от осознания своего величия так, что мама не горюй. А у Al просто есть какая-то внутренняя защита от людей, которые стараются пролезть к нему ради какой-то своей выгоды.



Плюс в бизнесе он очень жесткий человек. У него нет такого понятия, как «хлопнуть по рукам» и дальше пусть «как оно покатится, так и покатится». Все должно быть четко по контрактам и ни одного шага в сторону. Просто за границей люди умеют провести границу между бизнесом и дружбой. А у нас пытаются в силу ментальности все это дело объединить. И оттого, когда наш человек начинает себя жестко вести в бизнесе, он автоматически и по жизни становится гандоном, как человек. Это мое наблюдение.

Игорь Бойко играл у Сюткина, Дмитрий Четвергов ездил по гастролям Алсу. И даже Al Di Meola выступал с Агутиным. А вот ты в отличие от многих гитаристов вроде бы не работаешь со звездами эстрады? Это твоя принципиальная позиция или просто не зовут?

Полно было предложений, но я соглашался только на некую студийную работу типа записи какого-нибудь соло в песню. Но и там ситуация порой доходит буквально до маразма, когда мне говорят в процессе работы: «Народ этого не поймет, может чуть подрасстроить гитару?».

Ну если ориентироваться на широкие народные массы слушателей, то возможно это и правильный подход...

Получается, что сами аранжировщик и артист формируют этот народный вкус той продукцией, что выпускают.

Есть два пути — либо учить народ, воспитывать, либо, наоборот, пытаться угодить ему — второй вариант будет попроще...

Поэтому быть пособником тем, тех кто старается угодить народу, мне не хочется — это, наверное, главная причина. А денег там, если говорить меркантильно, не заработаешь особых каких-то.

Только драгоценное утерянное время. Я играл по

клубам по 20–30 долларов за вечер довольно долгий период, набирался опыта и прошел много чего — был и под дулом пистолета на пьяном банкете, попадал на кидалово, исполнял совершенно разную музыку — через все пройти пришлось, естественно.

Но я еще в 24–25 лет выработал четкую позицию «не уходить в это дело», работать только в том, что тебе нравится, не идти ни к каким звездам, я имею в виду наших звезд эстрады. И пусть мне было очень не просто в бытовом плане, но я знал, что если только я туда попаду — это начнет мешать мне развиваться как музыканту. А мне нужно было именно заниматься, работать и формировать в себе нового музыканта.

Искать свое собственное лицо, а не наслаждаться приклеенным журналистами ярлыком «Russian Di Meola», который хоть и лестный комплимент, но все равно отдает вторичностью. Поэтому сейчас для меня очень важно, что в двух моих сольных альбомах критики начинают отмечать что-то мое собственное, оригинальное.

Меня всегда убивала такая вещь — во всем мире миллионы гитаристов, у которых на шее висят страты, и они играют фразами Хендрикса, или куча народа, что сняли в ноль Бенсона, и это все нормально — а тут один человек чем-то стал напоминать Di Meola, и он сразу же стал говном. Вообще сейчас в журналистском мире хаос какой-то творится.

Я считаю, нельзя на пустом месте, просто переслушав миллион дисков, назвать себя музыкальным критиком. Нужно иметь и образование соответствующее, и некий свой опыт на сцене, чтобы знать каково это — получить аплодисменты от публики. Для начала испытать это на себе...

Ну ты понимаешь, тут так же, как в музыке, одни считают, что надо уметь играть, другие уверены — надо просто уметь нравиться публике. И у журналистов то же самое: есть мнение «ты не должен сам в этом вариться», главное — это существование спроса и аудитории, которую ты удовлетворяешь, тогда все в порядке — пипл хавет, короче говоря. Кажется, так говорят в нашем шоу-бизнесе? :-)



Night Train

УВЕРЕННЫЙ ХОД НОЧНОГО ЭШЕЛОНА / VOX NT50

Одним из самых значительных событий в мире гитарных усилителей в этом году, на мой взгляд, является рождение новой серии Vox Night Train. Вышедшая в прошлом году первая модель Night Train обрела двух сестер — младшую и старшую, став вполне полноценным гитарным семейством. Суперуспешная игрушка для дома, казалось, она навсегда останется прикольной блестящей штучкой. Однако у Vox оказались совсем иные планы.

Удивительно, но у них получилось сделать голову размерами еще меньшими, нежели Night Train, — это Lil' Night Train — крошка со всего двумя ваттами мощности вместо пятнадцати и на одну ручку регулировки поменьше. Но зато есть выход на наушники! Разве это не самая идеальная ламповая голова для дома?

Вторая новинка — это, наоборот, относительно большая голова в 50 ватт, и на ней хочется остановиться поподробнее. С одной стороны, она входит все в ту же серию якобы недорогих домашних аппаратов для полупрофессиональных нужд. Но, с другой стороны, что мешает этому усилителю быть нормальной «взрослой» башкой для серьезных дел?

Ведь помимо дополнительной мощности по сравнению с первым Night Train (который теперь следует звать «средним») в старшей модели появились такие важные для игры на сцене вещи, как раздельно отстраиваемые (переключаемые через футсвитч) каналы и разрыв в цепи для подключения внешних эффектов. И это при том, что к самому звучанию Vox Night Train никаких претензий никогда не было.

И опять-таки приходится хорошенько задуматься: а можно ли найти что-то за такие же небольшие для ламповой головы деньги, обладающее такими же возможностями?

При всем этом надо сказать, что Night Train 50 все еще можно назвать небольшим по размерам и весу усилителем. Все-таки 12 кг и 46 см в длину — это ощутимо приятнее, нежели стандартные для ламповых голов почти 20 кг веса и порядка 75 см длины (как, например, Marshall).

Специально для «полтинника» Vox разработали кабинет — внешне очень похожий на тот, что был у Night Train ранее, но только с двумя динамиками. Разумеется, это также кабинет, сделанный в стремлении к максимальной компакт-

ности, насколько это возможно в случае 12-дюймовых динамиков. Поэтому, если вы выступаете со своей группой в пределах города, то у вас не будет никаких проблем с тем, чтобы возить на концерты целый свой стэк.

Причем в обычной легковой машине. Попробуйте сделать подобную вещь с более традиционным аппаратом — хотел бы я на это посмотреть.

Вообще, надо сказать, что в вопросе кабинетов Vox так же последовательны, как и головы. Три разных по размеру (1x10, 1x12, 2x12) колонки созданы соответственно под три усилителя.

И это свидетельствует о крайне серьезном и в то же время заботливом по отношению к гитаристам подходе, что, конечно, не может не греть душу. Греть, если так можно сказать, теплыми красивыми лампами. И почему-то мне кажется, что история «Ночных поездов» будет продолжаться и дальше, то есть в январе на очередной выставке NAMM нас будут ждать новые продукты со знакомой аббревиатурой NT.

Составы прибывают в депо.



С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

Jackson Chris Broderick

ЕСЛИ ТЕБЕ ПОСЧАСТИЛИЛОСЬ ИГРАТЬ В MEGADETH

КРИС ЗАЯВИЛ, ЧТО, БУДУЧИ ПОДРОСТКОМ, ОДНИМ ЛЕТОМ ЗАНИМАЛСЯ МУЗЫКОЙ ПО 14 ЧАСОВ КАЖДЫЙ ДЕНЬ

В спорте (том же большом теннисе) есть негласное правило — как только ты достигаешь определенного уровня известности —ходишь, например, в двадцатку лучших в мире игроков, то тебе тут же суют под нос контракт на рекламу той или иной продукции. То есть ты становишься лицом какой-нибудь торговой марки.

В гитарном бизнесе все абсолютно то же самое — правила игры едины для всех коммерческих единиц. Поэтому если тебе посчастливилось играть в Megadeth, то тебе по статусу положена именная модель. Это как бронированный лимузин для президента страны.

Chris Broderick играет в Megadeth, в общем-то, не так уж и давно, всего-то пару лет. Но это уже достаточно для того, чтобы сменить Ibanez на именную Jackson от Custom Shop. Который, к слову сказать, понятное дело, похож на своего японского собрата, как бывают похожи футбольные мячи от разных производителей.

Итак, что же получил мир в качестве новой модели? Странное дело, но в названии инструмента присутствует слово Soloist, хотя контуры нового инструмента на Soloist похожи не больше, чем какой-нибудь ESP или тот же Ibanez.

Mike Shannon — самый знаменитый мастер Jackson, который работал со всеми джексонскими звездами, начиная еще с Randy Rhoads, поколдовал вместе с Chris и в результате родилась современная изящная форма с несимметричной «попой» корпуса, которая в сочетании со специфической головой грифа «колки на обе стороны» выдает нечто крайне похожее на еще одного японского производителя — Caparison.

Что же касается материалов и конструкции в целом, то тут все очень традиционно и ожидаемо — махагоны с красивым кленом на корпусе, клен с черным деревом на грифе, два хамбакера, фloyd и 24 лада. Инструмент производится в двух вариантах — семь струн и шесть.

Хотя стоит обратить внимание на то, как располагается на корпусе «рюмка» для крепления ремня — вместо традиционной «симметричной» позиции она стоит чуть выше.

Будет ли звучание новой гитары для кого-то сюрпризом? Боюсь, что вряд ли. Поскольку продукция Jackson Custom Shop в такой стандартной конфигурации достаточно хорошо знакома всем интересующимся гитарами в стиле Heavy Metal. Как, в общем, и характер звучания группы Megadeth.

Другое дело, и это весьма забавный вопрос, что будет с этой моделью, если Chris по каким-то причинам перестанет играть в Megadeth. Ведь гитаристов там сменилось уже немало. И верить в то, что Chris задержится надолго, нет никаких оснований.

Р.С. Кстати, также в этом году Jackson анонсируют и новую именную модель David Ellefson — басиста Megadeth. Это вполне ожидаемый шаг для Fender (которые владеют брендом Jackson) — ведь в их арсенале есть уже несколько примеров сотрудничества одновременно и с гитаристом, и с басистом группы — Iron Maiden, Blink-182, Police.



НАНО

усилитель

от Hughes & Kettner



НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



От чистого звука
до кранча



От овердрайва
до хай-гейна



Буст
и сустейн



3-полосный
эквалайзер



Ламповый
звук



Ламповая
мощность



Динамика
и отдача



Защита
ламп



Управление
на сцене



Подключение
эффектов



Аттенуатор
мощности



Выход
для записи

Играй на Сцене
Репетируй Дома
Записывай Ночью



facebook.com/hughesandkettner



vkontakte.ru/club29329530



www.hughes-and-kettner.ru

Hughes & Kettner
TECHNOLOGY OF TONE

Эксклюзивный дистрибьютор Hughes&Kettner – компания ИнСайд
+7(495)649-45-33 • 649-45-59 • sales@inside-ltd.ru • www.inside-ltd.ru





NUNO

«КАКОЙ ДЕТАЛИ В НАС НЕ ХВАТАЕТ?»

ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ СОХРАНЯТЬ И ОДНОВРЕМЕННО РАЗВИВАТЬ ТРАДИЦИИ РОК-МУЗЫКИ ТАК, КАК ЭТО ВСЕГДА ДЕЛАЛИ EXTREME, ЛЮБИТЬ ЕЕ НУЖНО ПО-НАСТОЯЩЕМУ — БЕЗ ФАЛЬШИ И ЛУКАВСТВА. НО В ТО ЖЕ ВРЕМЯ, ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ НЕ СРАСТИСЬ НАВСЕГДА СО СТАРЫМИ ШАБЛОННЫМИ СХЕМАМИ, НУЖНО ОБЛАДАТЬ ЕСЛИ НЕ ВЕРОЙ В СВОЮ НЕПОВТОРИМОСТЬ, ТО БОЛЬШОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬЮ. КАК ЭТОЙ ГРУППЕ В ТЕЧЕНИЕ 25-ЛЕТНЕЙ КАРЬЕРЫ УДАВАЛОСЬ ВЫДЕРЖИВАТЬ БАЛАНС МЕЖДУ КЛАССИЧЕСКИМИ ПОСЫЛАМИ РОКА И ВЕЩАМИ ГЛУБОКО ЛИЧНЫМИ, ДО СИХ ПОР ОСТАЕТСЯ НЕКОТОРОЙ ЗАГАДКОЙ. ВОЗМОЖНО, ДЕЛО ЗДЕСЬ В ОТКРЫТОМ И НЕКОНСЕРВАТИВНОМ ПОДХОДЕ НУНО БЕТТЕНКУРТА К МУЗЫКЕ, ЕГО СПОСОБНОСТИ СОЧЕТАТЬ ИНСТИНКТ И РЕФЛЕКСИЮ И ПОСТОЯННОЙ ГОТОВНОСТИ ИДТИ НА РИСК.

Когда в начале 90-х мейн-стрим не хотел ничего больше знать о гитаристах-виртуозах, вместо того чтобы дать этой моде окончательно умереть, Extreme подарили ей новое дыхание — пусть только на лишнюю пару-тройку лет. Просто, опять-таки, из настоящей, подлинной любви к року — его постулатам, методам и принципам.

Тот факт, что Беттенкурт взял все, что только мог, из арсенала Эдварда Ван Халена, выдавало в нем внутреннего фэна, но то, в каком свете он это наследие представил, и то, в какое неожиданное русло направил открытия старшего коллеги, доказывало, что дело мы имеем с

настоящим художником. В Extreme все было непринужденно, без расчетов и обманных приемов, и эта естественность и отказ следовать рутине превратили их в одну из лучших групп своего поколения. В конце концов, всегда нужно нечто большее, чем необыкновенная техника и легко запоминающиеся мелодии, для того чтобы сделать группу по-настоящему выдающейся.

Это органичное сочетание старого и нового, знакомого и неожиданно-го, традиционного и личного, сложного и бесхитростного проступает на новом концертном альбоме Extreme «Take Us Alive» с удивительной яркостью. Возвращение на сцену после 13-летнего перерыва наверняка ощу-

щалось группой как приключение. И материал — записанный во время последнего концерта этого гигантского турне по 75 городам — передает эту атмосферу развернуто, подробно и с большой долей шегольства.

Накал, с которым музыканты взаимодействуют между собой, заразителен — когда слушатели не подпевают, они сдерживают дыхание для того, чтобы не пропустить ни одной ноты сольных партий Беттенкурта. Звуча так, как будто они сами получают от происходящего необыкновенное удовольствие, группа увлекает с собой слушателя в захватывающий марафон, начиная с сокрушительного артогна песен с последнего студийного альбома

«Saudades de Rock», после них переходя к заземленным, незамысловатым акустическим балладам, затем — к туго закрученным гармониям экспериментальных фанковых вещей, и в итоге возвращаясь обратно к широким, дерзким мазкам — на этот раз вызолоченных чартами блестящих хитов начала 90-х. Двигатели машины под названием Extreme работают во всю силу, и зал наслаждается каждой секундой — лучшее доказательство того, что единство формы и содержания всегда необходимо для создания особой концертной магии.

Поддерживать традицию — это одно, но сохранять ее, при этом умудряясь звучать не просто современно, а по-настоящему захватывающе, — это уже талант другого уровня. Extreme все эти годы удавалось и то и другое, и результат сейчас убедителен, как никогда.

Во время нашего телефонного разговора Беттенкурт говорит, что у группы есть специальное слово, означающее баланс между напористой энергией и изысканностью, между чем-то неожиданным и хорошо знакомым. Слово это — «simplex», которое объединяет «simple» («простой») и «complex» («сложный»).

Я также узнаю, что турне в составе Extreme никогда не становится для Беттенкурта рутинной, и что он продолжает видеть каждое свое выступление как задачу, требующую особого напряжения сил. Каждое из них для него — это «небольшая гора, на которую предстоит взобраться». Его недавнее турне с Рианной, по его словам, стало очередной такой «горой».

Эта неожиданная поддержка, оказанная роком поп-музыке, а также более широкие темы — такие, как природа творческого импульса и нынешнее состояние музыкальной индустрии, стали некоторыми из затронутых в нашем разговоре вопросов. И в завершение нашей беседы все вдруг становится ясно — сочетание интуиции и художественной гибкости центральны для творческого видения Беттенкурта.

Он никогда не был движим догмой, никогда не шел на поводу у рутины, и это одна из основных причин, по которой Extreme все эти годы оставались самими собой — свободными, свежими и абсолютно неповторимыми.



«В ПРИНЦИПЕ, МЫ НИКОГДА НЕ ВЫХОДИЛИ НА СЦЕНУ И ПРОСТО БЕЗДУШНО ОТЫГРЫВАЛИ СВОЮ ПРОГРАММУ ОТ И ДО. ВСЕГДА В КАКОЙ-ТО МОМЕНТ ВКЛЮЧАЮТСЯ ДРАЙВ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРЫВ, И ТЫ СТРАСТНО ХОЧЕШЬ ИГРАТЬ»

Алиса Хэттон: Хотелось бы начать с разговора о новом концертном альбоме и сопровождающем его DVD. Как так получилось, что весь предшествующий опыт и вся новая, свежая энергия вдруг совпали во времени и пространстве как раз тогда, когда шла запись? Это все можно свести к профессиональному опыту, музыкальным знаниям и навыкам, или существует все-таки такой фактор, как спонтанная магия, которая сработала в данном случае?

Нуно Беттенкурт: Мне кажется, что когда ты ведешь запись во время концерта, или когда ведешь видеосъемку, то совершенно неизвестно, что

в результате получится. В принципе, мы никогда не выходили на сцену, просто бездушно отыгрывая свою программу от и до. Вне зависимости от того, насколько хорошо или плохо нас принимали. Всегда в какой-то момент включается драйв, музыкальный порыв, и ты страстно хочешь играть. В самые хорошие и самые плохие времена мы, мне кажется, никогда этой искры не теряли. С Extreme вся штука в том, что когда мы играем на сцене, то мы играем, вне зависимости от того, что происходит вокруг нас. И станет ли этот конкретный концерт великолепным, или особенным, или может быть не таким уж великолепным, зависит от слушателей. Это зависит от связи,

которая возникает между музыкантами и слушателями в этот вечер — дадут ли они тебе этот дополнительный заряд энергии, чтобы вывести тебя в эту зону, или нужно сначала попотеть для того, чтобы это произошло. Трудно заранее предугадать, какой концерт будет самым лучшим, или какой из них мы должны были записать. Они все разные. Концерт в Мадриде и концерт в Токио — это две совершенно разные вещи, две совершенно разные культуры, и когда ты на сцене, эта разница чувствуется.

А как получается выдерживать баланс между тем, чтобы развлекать слушателя и одновременно нести серьезный музыкальный посыл?

Когда ты играешь рок-н-ролл, то ты всегда хочешь делать что-то более или менее простое, но в то же время стараешься сделать так, чтобы и в ме-

лодии, и в словах, и в аранжировках, и в исполнении была определенная доля сложности. У меня даже есть для этого специальное слово — «simplex», сочетание сложного и простого. Мы до сих пор остаемся рок-группой — не пытаемся нести какую-то особую миссию или служить лекарством от каких-то болезней.

Мы здесь для того, чтобы развлекать, как и все группы, на которых мы выросли. Они все достаточно незамысловатые рок-группы. Но мы стараемся выделиться тем, что мы все прилично играем на своих инструментах, и те группы, на которых мы выросли, писали великолепные гармонии, а иногда даже и делали сумасшедшие аранжировки.

Это то, о чем мы думаем, когда пишем свой материал. Но никогда не думаем об этом, когда мы на сцене. К тому времени, когда ты оказываешься на сцене, если у тебя все не отрече-

петировано, то у тебя будут большие проблемы.

Но во время этого концерта ты произносишь одну очень характерную фразу в перерыве между песнями: «Рок-н-ролл не умер, но он, несомненно, болен». Мне кажется, что это то, как ты думал о рок-н-ролле на протяжении всей своей карьеры, и что это стало одной из твоих творческих целей — сделать рок более здоровым, более разнообразным, способным отражать различные удары, стараться пополнить запас его жизненных сил.

Да, это так, но сейчас он особенно в этом нуждается из-за того, в каком состоянии теперь находится музыкальный бизнес и учитывая опасность, исходящую от Интернета. Это великолепная вещь, кото-

«МЫ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ РАЗВЛЕКАТЬ, КАК И ВСЕ ГРУППЫ, НА КОТОРЫХ МЫ ВЫРОСЛИ. ОНИ ВСЕ ДОСТАТОЧНО НЕЗАМЫСЛОВАТЫЕ. НО МЫ СТАРАЕМСЯ ВЫДЕЛИТЬСЯ ТЕМ, ЧТО ПРИЛИЧНО ИГРАЕМ НА ИНСТРУМЕНТАХ, А ТЕ ГРУППЫ, НА КОТОРЫХ МЫ ВЫРОСЛИ, ПИСАЛИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ГАРМОНИИ, А ИНОГДА ДАЖЕ И ДЕЛАЛИ СУМАСШЕДШИЕ АРАНЖИРОВКИ»



рая делает мир гораздо более компактным и позволяет нам общаться, находить для себя новое, но в то же самое время он сделал очень легким процесс загрузки материала. Это то, что все делают, все из нас. Поэтому лейблам теперь сложно оставаться большими банками. В то время когда они все еще были чем-то вроде больших банков, они могли позволить таким артистам, как Beatles, выпустить три-четыре альбома до того, как те смогли создать Sgt. Pepper, и они могли позволить таким группам, как Queen, выпускать свои альбомы, или могли позволить таким людям, как Дэвид Боуи, развиваться в разных направлениях.

Сейчас опасность в том, что все это становится очень сложно. Что произойдет со всеми молодыми группами, у которых нет шанса развиваться, у которых нет бюджета для того, чтобы поехать в мировое турне,

— или когда ты растешь в месте, отдаленном от большого города, ты должен как-то развиваться в этой среде, а среда может предложить что-то в минимальных количествах. Это значит, что и выбор у тебя минимальный, и когда ты хочешь увидеть группу, которая тебе нравится, ты должен сам добираться до места, где проводится концерт, должен для этого что-то сам предпринимать. Сам должен развиваться как музыкант, сам должен развиваться как композитор. Потому что там, где ты живешь, никто ничего особого предложить тебе не может.

Ты должен обладать воображением, воображением как поэт и как композитор, продолжать мечтать о том, как это будет — выступать на сцене, мечтать о том, как это будет — разговаривать с Эдди Ван Халеном или Джимми Пейджем, или любым из этих парней.

А с появлением реалити-шоу можно увидеть, что за одежда висит дома в шкафах у таких людей как Джин Симмонс или Оззи Осборн.

Да, тайна исчезла! Никому нельзя это видеть. Есть такие вещи, которые должны оставаться неприкосновенными, и нельзя, чтобы ты мог заходить в дома таких людей и как бы жить вместе с Джинном Симмонсом.

Я тусовался с Джинном и Полом два дня назад, мы говорили о многих вещах, и я понимаю, что за идея движет этим шоу, я все понимаю, но единственное — это то, что после этого ты уже не так сильно хочешь быть Джинном, и не так сильно хочешь знать, какой он, и не так сильно хочешь понять, кто он. Это все составные части тайны. А сейчас кругом просто чересчур много информации.

«НАЧИНАЛОСЬ ВСЕ С ТОГО, ЧТО ГРУППЫ ПИСАЛИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ПЕСНИ, И В НИХ ИГРАЛИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ МУЗЫКАНТЫ, И ГИТАРИСТ ОБЛАДАЛ ОСОБЫМИ ДАРОВАНИЯМИ В СВОЕМ РЕМЕСЛЕ. А ЗАКОНЧИЛОСЬ ВСЕ ТЕМ, ЧТО ВСЕ ЭТО ПРЕВРАТИЛОСЬ В СВОЕГО РОДА ОЛИМПИАДУ, ГДЕ ГИТАРИСТЫ СТАЛИ ВАЖНЕЕ, ЧЕМ САМА ГРУППА»

или пойти по другому пути — не так, по которому они изначально пошли на своем первом альбоме? У Beatles с Sgt. Pepper было время, а сейчас молодые группы не получают второго шанса. Все это теперь напоминает American Idol (американский вариант «Фабрики Звезд» — прим. А.Х.) или все эти скороспелые шоу, в которых можно принять участие и стать знаменитым. В этом опасность. Мне не кажется, что рок всегда был болен, просто сейчас становится очень тяжело отыскивать талантливых людей, которые должны стать частью музыкальной истории.

Мы сейчас говорим о технологиях, о таких вещах, как MySpace и YouTube, и о бесплатной загрузке файлов. Но с точки зрения чистого творчества, с точки зрения исполнителя и композитора — остались ли задачи, над которыми ты работал 20 лет назад, теми же? Или теперь они изменились?

Ну, тут опять нужно сказать о технологиях и об Интернете. Когда ты маленький, как я был, например, когда я рос в маленьком городе в штате Массачусетс — не в Бостоне

Но сейчас все это можно получить, нажав на кнопку на своей клавиатуре. Можно поехать на концерт, а можно через 10 секунд после его окончания увидеть его на YouTube.

Исчезло это чувство тайны. Если ты ждешь, пока какая-то группа доедет до твоего города, а ты в Техасе, а они в Европе, то к тому времени, когда они приедут в Техас, ты пересмотришь 30 или 40 плохих версий их выступления, если не больше. То, что другие записали на свои телефоны.

Это естественно, не пойми меня неправильно, но из-за этого полностью исчезает чувство тайны. До такой степени, что люди начинают говорить: «Зачем мне вылезать из дома ради концерта? Посмотрю его в YouTube». Или: «Зачем я буду играть по клубам, когда я могу научиться играть на гитаре через Интернет?». В этом и заключается опасность.

Мне кажется, что люди ослабились до такой степени, что не видят опасности, что люди стали ленивыми, и это не удивительно, когда ты можешь сидеть перед экраном своего компьютера и получать в три тысячи раз больше видео- и аудиоинформации, чем мое поколение могло получить в свое время.

А в том, что касается твоего ремесла, что касается профессии гитариста — произошли ли, на твой взгляд, какие-то важные изменения с тех пор, как ты начинал? Ожидает ли теперь эта индустрия, а также фэны, большего от гитаристов? В отношении техники и прочих вещей?

Я думаю, что с этим все должно оставаться в порядке. Мне кажется, что в начале 90-х все эти гитарные вещи достигли своего пика и это было плохо. Все зашло слишком далеко. Начиналось все с того, что группы писали великолепные песни, и в них играли великолепные музыканты, и гитарист обладал особыми дарованиями в своем ремесле плюс к тому, что просто умел выражать себя через свой инструмент. А закончилось все тем, что все это превратилось в своего рода олимпиаду, где гитаристы стали важнее, чем сама группа. Это произошло со многими группами, которые играли с середины восьмидесятых до начала девяностых — все это превратилось в своего рода олимпийские соревнования по гитаре, и мне это казалось уродливым. В этом не было души, и смысл

заклучался в том, насколько быстро ты мог играть и насколько развита у тебя была техника, и все это превратилось в нечто, не имеющее никакого отношения к музыке.

Даже когда люди мне говорят: «О, у тебя суперскоростная техника!», я отвечаю: «Спасибо, но, положи руку на сердце, если услышите, что я играю супербыстро на какой-то песне, которая этого не требует, то знайте — я что-то делаю неправильно». Я думаю, что настоящее искусство заключается в том, чтобы выдерживать баланс. Играть технично, но то, что подходит для данной песни. Если это драйвовая веселая вещь и к ней можно отжечь великолепное соло, то это круто.

Если это спокойная песня и ты можешь сыграть к ней что-то красивое, то это тоже круто. Самая главная вещь, я считаю, о которой должны помнить гитаристы — это то, что

У тебя, конечно, техника всегда служила главной музыкальной цели. А хотел ли ты когда-нибудь достичь такого уровня, где бы ты мог сыграть все, что угодно? Иметь такую власть над своим инструментом и ей наслаждаться? Многие ведь в этом умении видели суть творческой самореализации.

Самореализация — это интересная вещь. Есть люди, которые ищут горы, которые можно покорить, долго ждут, когда же можно будет на эту гору взобраться, ждут с нетерпением, работают, работают и работают для того, чтобы там оказаться. И когда ты достигаешь этой вершины, перед тобой появляется два выбора. Либо ты говоришь: «Ну вот, я этого достиг, все!» и спускаешься вниз. Либо ты смотришь вдаль и говоришь: «О, а там вдали еще одна гора, дай-ка я попробую на нее за-

минаю себя в этом возрасте, когда смотрю на нее. Я помню эти ощущения, помню мысли, которые у меня тогда были. У нее получилась потрясающая карьера — она начала в 15 или 16, и у нее было больше синглов, ставших номером один, чем у кого бы то ни было за последние 10 лет, больше, чем у Бейонсе и других девушек. Так что она уже многого достигла.

Когда я попадаю на некоторые из этих арен, то я захожу — я в два раза старше ее — и говорю себе: «Я помню эту арену, я помню, как играл здесь с Extreme почти в том же возрасте, что и она сейчас». И я говорю: «Я знаю, какие у тебя сейчас чувства». И мне это по-своему нравится, что между нами есть такая связь.

Что касается музыки, то многое из атмосферы, из остигнутых ходов — такого рода вещей — очень

«Я ДУМАЮ, ЧТО НАСТОЯЩЕЕ ИСКУССТВО ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТОБЫ ВЫДЕРЖИВАТЬ БАЛАНС. ИГРАТЬ ТЕХНИЧНО, НО ТО, ЧТО ПОДХОДИТ ДЛЯ ДАННОЙ ПЕСНИ. ЕСЛИ ЭТО ДРАЙВОВАЯ ВЕСЕЛАЯ ВЕЩЬ И К НЕЙ МОЖНО ОТЖЕЧЬ ВЕЛИКОЛЕПНОЕ СОЛО, ТО ЭТО КРУТО. НУЖНО ИГРАТЬ ТО, ЧТО ТРЕБУЕТ ТА ИЛИ ИНАЯ ПЕСНЯ»

нужно играть то, что требует та или иная песня. Играть не для того, чтобы произвести на кого-то впечатление, не для того, чтобы хвастаться, а играть то, что имеет отношение к тому, что происходит. Потому что тот подход очень надолго все испортил для гитары. Все это стало очень немодным в девяностые, и люди просто боялись играть соло.

«МЫ ДО СИХ ПОР ОСТАЕМСЯ РОК-ГРУППОЙ — НЕ ПЫТАЕМСЯ НЕСТИ КАКУЮ-ТО ОСОБУЮ МИССИЮ ИЛИ СЛУЖИТЬ ЛЕКАРСТВОМ ОТ КАКИХ-ТО БОЛЕЗНЕЙ»

браться!». (Смеется.) И для меня это всегда было так. Всегда было много разных гор, которые можно было начать покорять, много вещей, которыми можно было заняться — от турне в составе Extreme до ситуаций, когда ты снимаешь трубку, а там кто-то говорит: «Хочешь поехать в турне с Рианной?». И ты отвечаешь: «Ну... Может быть, а в чем тут фишка? В ее музыке особо нет никаких гитар». А они отвечают: «В том-то и весь интерес. Ты добавишь что-то от рока и будешь играть что-то свое поверх ее песен, сделаешь их круче». Для меня это все маленькие задачи, требующие напряжения сил, маленькие горы, на которые можно забраться, которые делают мою жизнь более интересной и делают группу Extreme более интересной. Вещи, которые мое пребывание в Extreme делают более увлекательным.

Как художественное видение Рианны резонирует с твоим? Чувствуешь ли ты, что у вас есть какие-то общие ориентиры?

Здесь я вижу мир, который отличается от моего, но я также вижу, в чем заключаются сходства. Она молода, ей всего 22, и я вспо-

напоминает мне Extreme. Фанковый такой дух. В том, что мы делаем, тоже есть элемент поп-музыки, и балладное настроение тоже у нас присутствует.

Выпуск нового диска Extreme сопровождается DVD — первый официальный концертный DVD группы. Скажи, а сам ты любишь смотреть концерты на DVD? Есть музыканты, чьи выступления тебе нравится смотреть дома?

Знаешь, я ненавижу DVD. (Смеется.) И мы никогда их не выпускали. Я не против того, чтобы смотреть чьи-то другие, но когда я просматриваю концертные записи Extreme, я всегда сам себе говорю: «Для меня это не похоже на Extreme». Дух этой группы невозможно передать на DVD. Для меня концерт — это вечер, проведенный с публикой, это громкость, которой на DVD не хватает, это пот, это запахи, это спонтанность.

А когда смотришь DVD, все это становится очень мягким, пресным, очень проманипулированным, и операторы монтажа контролируют



то, насколько это становится увлекательным или не увлекательным.

Когда ты в зрительном зале, ты смотришь туда, куда хочешь, и кругом мясорубка, неразбериха, все это по-настоящему волнует. А когда ты снимаешь для DVD, то ты заставляешь зрителя смотреть на Нуно в тот момент, когда тебе самому, допустим, этого не хочется. Это очень странная вещь.

Я рад, что этот DVD существует, я знаю, что его нужно было сделать и что хорошо, что все это задокументировано, и я рад, что мы его выпустили. Но опять-таки, когда я смотрю эти концертные записи, мне становится немного грустно. Я говорю себе: «Да, это я, но магию нашей группы это не передает». Мне кажется, что для того чтобы испытать на себе, какая может возникнуть связь между залом и группой, нужно идти на концерт.

пишу новую песню. Я уже сложившийся человек и сложившийся музыкант. Я никогда себе не говорю: «А сейчас я позанимаюсь». Просто беру в руки гитару и смотрю, что из этого получается.

У меня последний вопрос и он немного дурацкий, но, надеюсь, ты не против.
Давай.

Если бы у тебя была возможность получить ответ на любой вопрос во Вселенной, то что бы ты спросил?

Что бы я спросил? Ого! Я бы спросил: «Почему люди все надломленные?». (Смеется.)

Что в нас заключено такое, из-за чего срабатывает этот дефект? В этом почти идеальном мире что делает людей людьми?

Наверное, так бы я спросил. Часто говорят, что мы отличаемся от животных, и что животные живут инстинктами, и мне иногда хочется, чтобы мы тоже были в чем-то такими же. Когда людям предоставлен выбор, они, судя по всему, с этим не справляются. Так что вопрос у меня был бы такой: «Что делает людей людьми, и как это можно исправить? Какой маленькой детали в нас не хватает?».

«EXTREME — НЕ ТА ГРУППА, В КОТОРОЙ МНОГО ЧЕГО ПРОИСХОДИТ. МЫ КВАРТЕТ — ГИТАРА, БАС, УДАРНЫЕ, ВСЕ ДОСТАТОЧНО НЕСЛОЖНО, ВСЕ ПО РОК-Н-РОЛЛЬНОМУ — У НАС ДВА ГОЛОСА НА ПОДПЕВКАХ И ПЕВЕЦ. ЕСЛИ БЫ МЫ НА ЭТОЙ СТАДИИ НАШЕЙ КАРЬЕРЫ НЕ МОГЛИ БЫ В ТАКОМ ФОРМАТЕ ВСЕ ДЕЛАТЬ ПРАВИЛЬНО, ТОГДА ЭТО БЫЛА БЫ ПРОБЛЕМА»

И, опять-таки, материал, который в наши дни записывают на концертах, потом подвергается колоссальным исправлениям в студии. Я недавно беседовала с Аланом Парсонсом о его новом концертном DVD, и он рассказал мне, сколько исправлений было внесено в живую запись.

Да, в этом отношении нужно делать выбор — хочешь ли ты выпустить концертный альбом или просто альбом? (Смеется.) Тут нужно решать либо так, либо эдак. А Extreme — это не та группа, в которой много чего происходит. Мы квартет — гитара, бас, ударные, все достаточно несложно, все по рок-н-ролльному — у нас два голоса на подпевках и певец. Если бы мы на этой стадии нашей карьеры не могли бы в таком формате все делать правильно, тогда это была бы проблема. (Смеется.)

Как ты поддерживаешь свою технику в форме? Приходится ли заниматься каждый день?

Нет... Это одна из тех вещей, где мне не нужно усердствовать. Я не занимаюсь много. Каждый раз, когда я сажусь заниматься, все заканчивается тем, что я вместо этого





ДОМАШНИЙ НЕБОСКРЕБ

ДО ЧЕГО ДОВОДИТ ПОСЕЩЕНИЕ ГИТАРНЫХ
МАГАЗИНОВ И ЧТЕНИЕ ГИТАРНЫХ ЖУРНАЛОВ

А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

Удивительное дело, но, бывая в гостях у профессиональных музыкантов, я почти никогда не видел какого-то навороченного гитарного оборудования (если только они не балуются домашней звукозаписью). Как правило, все было очень минималистически и, откровенно говоря, простенько. Объяснялось это тем, что дома оно нужно было исключительно для того, чтобы изредка поддерживать форму. А все самое продвинутое у них находится либо на репетиционной точке, либо в студии, либо на складе, в ожидании очередных гастролей. Это достаточно логичный подход. Звук профессионалам нужен прежде всего для музыкальной деятельности.

Совсем иное дело — так называемые «диванные гитаристы» (этот термин, если я не ошибаюсь, ввел Дмитрий Четвергов в свое время). Люди, которые редко играют на гитаре за пределами своего дома, как правило, превращают свое жилище в нечто так или иначе содержащее какой-то угол (а то и всю комнату), где располагается алтарь поклонения гитарной религии, сооружая гитарные системы самой невероятной конфигурации.

Не миновала чаша сия и мое скромное жилище — каюсь, я, как и многие другие, подсел на эту заразу, соорудив дома нечто монстроидальное, похожее на космический корабль с мерцающими во тьме огоньками, рассекающий

безвоздушное пространство. Для того чтобы завести эту машину (то есть включить все до состояния готовности издавать звуки), мне приходится последовательно нажимать штук десять разных кнопок. Но зато потом я наконец-то начинаю получать настоящее удовольствие. Ну или мне так кажется.

Как поет группа «Ария»: «Все началось не со зла, все началось, как игра». Для начала мне надоело то, что мой много лет верой и правдой служивший комбик Marshall DSL401 стоит на полу. Мне хотелось, чтобы он стоял на уровне груди — так было удобнее крутить ручки, не нагибаясь и не стучая об него висающую на мне гитару. Плюс мне казалось, что если он будет выше, то я смогу использовать его еще и как тумбочку, посадив сверху плюшевого медведя или просто ставя на него стаканы и бутылки в процессе наслаждения алкогольными напитками.

Тогда DSL401 был продан в чьи-то хорошие руки с крепким звукоизвлечением, и на место комбика водрузились два кабинета Marshall формата 1x12. По высоте, стоя друг на друге, они удовлетворяли всем необходимым требованиям. Дальше я начал думать о приобретении какой-нибудь маленькой головы — благо их стали выпускать достаточно много: Vox AC4, Vox Night Train, Ibanez TSA, Mesa Boogie TransAtlantic.

Однако голов не было в наличии в магазинах, зато там с хорошими скидками можно было приобрести потертый и испарянный рэковый усилитель мощности Marshall 20/20. Подключив к нему пару примочек Marshall (перегруз BluesBreaker и дилэй EchoFead), я был почти доволен звучанием и не особо думал об апгрейде.

А потом наступила следующая «стадия болезни», которая очень сильно распространена среди автомобилистов и компьютерщиков. Выглядит это, как «продать вещь, добавить немного денег и купить такую же, но покруче».

Сначала с рук был приобретен снятый с производства рэковый предусилитель Marshall JMP1 — его ламповый distortion был призван заменить BluesBreaker. А потом через какое-то время вместо примочки дилэя там же на вторичном рынке был взят еще один снятый с производства рэк: процессор эффектов TC Electronic G-Major. Последнее, конечно, оказалось гораздо большим, чем просто заменитель delay. Один только встроенный, постоянно работающий тюнер чего стоит.

В процессе собирания «рэковых этажей» я даже придумал свой способ, как обойтись без рэковых стоек и кофров самым дешевым способом. Покупается несколько крупных ластиков Koh-i-noor и дальше двусторонним скотчем эти ластики (по четыре штуки) приклеиваются к каждому из рэков — таким образом получают короткие ножки с очень большой плоскостью опоры — рэки стоят достаточно надежно друг на друге и при этом между ними есть пространство, необходимое для вентиляции (для ламповых приборов, как мне кажется, это будет не лишним).

Казалось бы, на этом можно было, как говорил Дейл Карнеги, «перестать беспокоиться и начать жить». Однако душа, отравленная ядом стяжательства, требовала все новых и новых жертв. В результате в самом начале цепи была поставлена примочка «само-квак» MXR Auto Q. А потом на все это дело была навешена радиосистема Line6 Relay G30.

Я никогда не слышал, чтобы кто-то в квартире использовал беспроводную систему. Но оказалось, что это очень полезная вещь, когда вы можете ходить по квартире с гитарой — до холодильника, к туалету, в соседнюю комнату, покурить у окна, открыть дверь гостям и т.д.

Плюс если вы совсем тронутый гитарный маньяк (типа меня) и у вас минимум два усилителя (стоящих в разных комнатах), то повесив на каждый из них свой приемник сигнала от G30, вы получите интересный эффект, когда звук образуется в разных усилителях в противоположных углах дома. Если еще и настроить усилки по-разному — то помимо просто объемного стереоэффекта у вас будет нечто более фантастическое.

В нынешней конфигурации моя гитарная система пребывает уже год. И мне очень хочется надеяться на то, что это ее последнее состояние,

позволяющее больше не думать об оборудовании (No More Upgrade), целиком сосредоточившись на, собственно говоря, музыке. Хотя, возможно, такого рода настроения не особо сильно понравятся производителям гитарного оборудования. Им ведь надо как-то зарабатывать.



СТРОИТЕЛЬСТВО ДОМАШНЕЙ ЗВУКОФОРМИРУЮЩЕЙ СИСТЕМЫ ДЛЯ ЭЛЕКТРОГИТАРЫ — ЭТО ДОЛГИЙ УВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС, КОТОРЫЙ НЕВОЗМОЖНО ЗАКОНЧИТЬ, ТОЛЬКО ПРИОСТАНОВИТЬ НА ВРЕМЯ

«Я НЕ ЗАИНТЕРЕСОВАН В ТОМ, ЧТОБЫ БЫТЬ ПОХОЖИМ НА КОГО-ТО ЕЩЕ. Я ПО ГОРЛО ЗАНЯТ
ТЕМ, ЧТО СТАРАЮСЬ БЫТЬ СОБОЙ. Я НЕ ТОТ МУЗЫКАНТ, НА КОНЦЕРТ КОТОРОГО МОЖНО ПРИЙТИ
И ОБНАРУЖИТЬ ДЛЯ СЕБЯ НЕЧТО ПОХОЖЕЕ НА МИЛЛИОН ОСТАЛЬНЫХ. ТУТ ВЪЕЗЖАТЬ НАДО»



«БОЛЬШИНСТВО ГИТАРИСТОВ НЕ ИМИТИРУЮТ ТО, КАК Я ИГРАЮ НА ГИТАРЕ, ПОТОМУ ЧТО УНИКАЛЬНОСТЬ ТОГО, ЧТО Я ДЕЛАЮ,
ЗАКЛЮЧАЕТСЯ НЕ В РИФФАХ ИЛИ ТОМ, КАК Я ОБЫГРЫВАЮ ГАММЫ, А В ВЫБОРЕ НОТ, КОТОРЫЕ Я ИСПОЛЗУЮ В НАСТРОЕНИИ,
СОЗДАННОМ МНОЙ ПРИ ПОМОЩИ ГАРМОНИИ. ЭТО НЕВОЗМОЖНО СКОПИРОВАТЬ, МОЖНО ТОЛЬКО ПОСЛУШАТЬ ЭТО»

«Я ПРОСТО КАЙФУЮ ОТ ОСОЗНАНИЯ ТОГО, ЧТО КАЖДЫЙ ГОД МОЯ АУДИТОРИЯ СТАНОВИТСЯ НЕМНОГО БОЛЬШЕ. Я, ПРАВДА, НЕ ПОНИМАЮ, ОТЧЕГО ТАК ПРОИСХОДИТ, НО ЭТО — ФАКТ. ДЕЛО В ТОМ, ЧТО МОЮ МУЗЫКУ НЕ КРУТЯТ ПО РАДИО И ПО МТВ. И МОЯ МУЗЫКА ДОСТАТОЧНО ЭКЛЕКТИЧНАЯ И ЭКСЦЕНТРИЧНАЯ»

И Н Т Е Р В Ь Ю : А Л И С А Х Э Т Т О Н

STEVE VAI

«ХУДОЖНИКИ ЖИВУТ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЛЮДИ МОГЛИ ГРЕЗИТЬ, НЕ ЗАСЫПАЯ»

ПРОСТОРНАЯ, СВЕТАЯ КОМНАТА, ОТКРЫВАЮЩАЯ ПАНОРАМНЫЙ ВИД НА ТЕМЗУ И ДЛИННУЮ ВЕРЕНИЦУ ДОКЛЭНДСКИХ НЕБОСКРЕБОВ, ОКАЗЫВАЕТСЯ КАК НЕЛЬЗЯ БОЛЕЕ ПОДХОДЯЩИМ МЕСТОМ ДЛЯ ИНТЕРВЬЮ С САМЫМ ФУТУРИСТИЧНЫМ ГИТАРИСТОМ СОВРЕМЕННОСТИ. ВАЙ ПРИЗНАЕТСЯ, ЧТО ЛЮБИТ ЛОНДОН И НАЗЫВАЕТ ЕГО «ПО-НАСТОЯЩЕМУ ВЕЛИКИМ ГОРОДОМ». В ИЮНЕ ОН ПРОВЕЛ В СТОЛИЦЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ ДВА ДНЯ. И НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПРОВЕСТИ ДВА ДАВНО ЗАПЛАНИРОВАННЫХ МАСТЕР-КЛАССА ПОД НАЗВАНИЕМ «ALIEN GUITAR SECRETS», НО И С ТЕМ, ЧТОБЫ ВЫСТУПИТЬ В РАМКАХ LONDON INTERNATIONAL MUSIC SHOW (LIMS) — ЕЖЕГОДНО ПРОВОДИМОЙ В ЛОНДОНЕ ВЫСТАВКЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И АППАРАТУРЫ. ВЫСТУПАЛ ОН ВМЕСТЕ С АНГЛИЙСКИМ ГИТАРИСТОМ ФИЛОМ ХИЛБОРНОМ (PHIL HILBOURNE), БАРАБАНЩИКОМ IRON MAIDEN НИКО МАКБРЕЙНОМ (NICKO MCBRAIN) И БЫВШИМ БАСИСТОМ WHITESNAKE И BLACK SABBATH НИЛОМ МЮРРЕЕМ (NEIL MURRAY), В ОБА ДНЯ ИСПОЛНИВ ТРИ КОМПОЗИЦИИ: «LITTLE WING» ХЕНДРИКСА, «THE TROOPER» IRON MAIDEN И «GOIN' DOWN».

Местом проведения LIMS в этом году стал выставочный центр ExCel — ультрасовременная конструкция из стекла и стали, делающая смелую заявку на стиль космического века, возведенная недавно в Ист-энде Лондона на месте старых доковых комплексов. Похоже, что именно это смешение истории и духа современности, которыми в наши дни отличается Лондон, находит особый резонанс в душе Вая. В конце концов, его собственная карьера всегда сочетала в себе традицию и новаторство, начавшись в элитном Berklee College of Music, а позже уведя нашего героя за пределы общепризнанных методов, направив его в сторону немыслимого доселе прогресса и музыкальных нововведений.

Я нахожу Вая спокойным и очень приветливым, но между тем он дает почувствовать границу, разделяющую обычных музыкантов, пусть даже с именем, от «элитных виртуозов международного класса», как он сам определяет свой статус. Если с первыми журналистам допускается шутить, вспоминать общих знакомых и делиться мнениями о музыкальных новинках, Вай сразу дает понять, что он — принципиально другой персонаж рок-Олимпа.

Это, однако, не значит, что он не подходит к нашей беседе с серьезностью и вниманием, которые всегда накладывали свой отпечаток на все, что делает Вай — от больших и важных вещей, как музыка, до таких мелочей, как, например, то, во что он одет. А одет он просто, но с точно

выверенной долей шарма, в песочно-го цвета брюки и черную обтягивающую стройный торс футболку, на фоне которой элегантно длинная серебряная цепь с большими круглыми звеньями выглядит еще более стильно. За чуть затемненными очками видны внимательные карие глаза, которые продолжают улыбаться, даже когда Вай, казалось бы, говорит о вещах насущно важных в жизни любого профессионального музыканта.

Алиса Хэттон: Многие из твоих российских поклонников, кто не смог попасть на твои семинары в России в прошлом году и в 2006, находят страничку на твоём сайте под названием «Martian Love Secrets» особенно полезной.

И многие с нетерпением ждут возможности стать подписчиками твоего нового сайта «Vai Tunes». Как скоро он начнет функционировать?

Стив Вай: Это займет еще какое-то время. Я планирую начать работать в этом направлении. У меня много музыки, которая не обязательно подходит для включения в тот или иной альбом, но тем не менее я хочу, чтобы люди ее услышали.

Так что идея заключается в том, чтобы раз в месяц начать выпускать по песне в цифровом формате из тех, которые не попали на диски, потому что не вписались в их атмосферу. Подписчики будут получать это, плюс еще кучу всяких вещей, мы до сих пор это обдумываем.

Видишь ли, я думал о том, что бы представить таким образом всю концепцию моих семинаров «Alien Guitar Secrets», разбив ее на десяти-

чем мы экспериментировали, и прием этим семинарам был оказан такой хороший, что я подумал: «Хотелось бы посвятить этому некоторое время, потому что мне это действительно нравится».

Некоторые наши читатели находят особенно полезным твой совет, который касается развития своей уникальности, своей индивидуальности. Сказал бы ты, что существует своего рода конфликт или особая взаимосвязь между умением художника перевоплощаться в разные персонажи, разыгрывать разные формы, быть и таким, и этаким, и третьим? Существует ли конфликт между этими двумя концепциями, или обе

Вопрос был о доле конфликта между концентрацией на том, кем мы хотим стать (ты ведь говоришь, что мы становимся теми, кем себя представляем), но в то же время способностью выходить за пределы строго установленных понятий о своем «я».

Ну, у тебя не будет выбора. Поэтому что ты можешь быть только тем, кем ты являешься. А мы все являемся не перестающими меняться творениями. Мы постоянно меняемся. Не у всех из нас, но у многих есть определенные представления о том, какими мы должны быть. А жизненный опыт помогает нам понять, как избавиться от этих представлений. И я говорю о музыке. Я мог бы уйти в эзотерическую сторону и начать говорить о других вещах, но я не авторитет в этих вопросах. Я говорю об игре на гитаре. Это тот процесс, через который я все время прохожу.

«ТО, КАК МУЗЫКАНТ ЗАНИМАЕТСЯ, НАПРЯМУЮ СВЯЗАНО С РЕЗУЛЬТАТОМ ЕГО ВЫСТУПЛЕНИЯ. ЕСЛИ Я ДОЛЖЕН ЧТО-ТО РАЗУЧИТЬ, Я НАЧИНАЮ ОЧЕНЬ МЕДЛЕННО И ПРОДОЛЖАЮ, ПОКА НЕ ДОХОЖУ ДО МАКСИМАЛЬНОГО КАЧЕСТВА. ЗАТЕМ Я ПЛАВНО ПОВЫШАЮ ТЕМП. Я СТАВЛЮ УСЛОВИЕМ СПОСОБНОСТЬ СЫГРАТЬ ЧТО-ЛИБО В СОВЕРШЕНСТВЕ ОДИННАДЦАТЬ РАЗ ПОДРЯД»

минутные куски. И эта серия никогда бы не заканчивалась. Многие музыканты начинают сейчас работать таким образом, делают так, чтобы у них были платные сайты. Все меняется.

Есть ли что-то, что тебе больше всего нравится в проведении этих семинаров?

Я обнаружил, что мне нравится говорить о вещах, которые оказались важными в моей карьере. Я знаю, что есть молодые ребята, которые любят инструмент так же сильно, как я его любил. И люблю. Было так много прекрасных вещей, которые я обнаружил, когда был молодым, и которые я даже сейчас продолжаю обнаруживать в своей карьере, когда оглядываюсь на все, что было. Вижу важные моменты. И мне нравится говорить о таких вещах. Мне это доставляет удовольствие.

Это к тому же еще и очень легко, потому что когда я концертирую, я должен репетировать, у меня группа, мое шоу — это презентация. Эти семинары отличаются от игры на концертах, как день и ночь.

Здесь я выхожу перед людьми, беседую с ними несколько часов, все очень просто. Но я не хотел бы делать это вместо гастролой. Это то, с

они берут свое начало из одного и того же подхода?

Для каждого это по-разному. Мне кажется, что задачи, стоящие перед гитаристами, бывают разными. И то, о чем я говорю больше всего, это способность отождествлять себя со своей целью. Важность того, чтобы у тебя была цель.

Когда у тебя есть цель, это значит, что у тебя есть что-то, по направлению к чему ты двигаешься, работаешь. А затем важно не оставлять эту цель и не бросаться из стороны в сторону. Когда ты можешь что-то визуализировать — это первый шаг по направлению к достижению своей цели. И она может быть очень простой — ты хочешь хорошо научиться играть одну песню, песню Битлз или песню Лед Зеппелин.

А может быть, ты захочешь стать совершенно уникальным, элитным виртуозом международного ранга. К достижению обеих ведут разные пути, но обе они — цели.

И важная составляющая того, о чем я говорю — это не терять свою цель из вида. И учиться разбивать ее на пошаговые элементы и преодолевать каждую ступень перед тем, как переходить к следующей. В чем состоял твой вопрос, еще раз? Я хочу правильно на него ответить.

С каждым уходящим годом я оглядываюсь на то, чего я достиг, куда я иду, и куда я хочу прийти, учусь освобождаться от предубеждений, от стереотипов, заморочек и пустых забот. Просто отбрасываешь их, и это дает тебе свободу для того, чтобы лучше понять, кем ты являешься. А когда начнешь себя находить и раскрывать... Уникальность есть в каждом из нас, потому что мы все разные.

Так вот, если ты услышал, как кто-то играет на инструменте так, что тебя это открывает и вдохновляет, ты можешь научиться играть так, как этот парень. Это декларация того, кем ты являешься. Это неплохо. Это просто говорит о том, что ты не... что у тебя никогда не было желания выяснить, что тебя интересует. А с другой стороны, существуют люди, у которых нет выбора. Они не могут играть, как кто-то другой, не могут писать музыку, как кто-то другой.

Мы тут только что беседовали с другим журналистом о молодом парне, которого мы знаем по Грэмми-Кэмп (Grammy Camp — американский летний лагерь для молодых музыкантов, прим. ред.) Его зовут Закк Вайзенгер (Zach Weisenger). Этот парень совершенно великолепен. Я никогда не видел, чтобы у

кого-то было столько энтузиазма в отношении своих замыслов и своей музыки. А это признак большого таланта. Когда тебя по-настоящему волнуют твои собственные идеи...

Но некоторым людям требуется иметь много храбрости, чтобы реализовать эти идеи. Когда ты выясняешь, кем ты являешься, развивать это и показывать это другим людям становится персональной декларацией, и многим людям это делать страшно, потому что у нас у всех есть эти голоса в голове, которые нам говорят, что мы не можем делать, что мы не должны делать. Мы не хотим, чтобы нас критиковали. Когда ты создаешь что-то, будь ты художник, поэт, или парень, конструирующий мотоцикл, или гитарист, как только ты заходишь в творческую зону, а мы все это делаем, и начинаешь творить, это становится выражением твоего внутреннего «я». Если ты рисуешь

картину, как Пикассо — это выражение того, кем ты являешься. Но если ты и есть Пикассо — это другое. Так что когда мы делаем эти вещи, они документируют, как фотографии, то, кем и чем мы являемся. И, по правде сказать, мы совершенно голые когда мы играем на инструменте. Потому что у нас нет выбора.

Так что когда художник показывает свою работу другим, и когда она становится открыта для критики, или для того, чтобы люди ей наслаждались, или чего угодно другого, то художник не спрашивает: «Как вам нравится моя песня?», или: «Как вам нравится моя картина?». Он спрашивает: «Как вам нравлюсь я?». И многих людей это травмирует, потому что тебя могут ужасно раскритиковать. И я, возможно, — самый критикуемый гитарист за всю историю. Просто-напросто из-за того, что я делаю. У меня был период, когда я не

мог открыть журнал, чтобы не прочитать жуткие, жуткие вещи о себе, как, например, в девяностые, когда гитара стала...

Журнал «Musician» высказал достаточно большое свое пренебрежение к твоему решению вступить в состав Whitesnake, не так ли?

Ну, все журналы. Это просто потому что вещи меняются. Парни, которые делали с гитарой то, что делал я, достигли определенного уровня... Нужно понять, что нам это стоило целой жизни, проведенной за занятиями, это стоило нам воли, решимости, энергии и страсти, чтобы стать теми, кем мы стали. А затем вдруг появляются парни, которые говорят: «Я не хочу жертвовать таким временем, но на гитаре играть я хочу». И они делают все по-другому, а люди, глядя на них, говорят: «Да,

«ОБЫЧНО Я ПРОСТО ИГРАЮ. ИНОГДА Я ЗАПИСЫВАЮ МУЗЫКУ В ВИДЕ МАНУСКРИПТА И СОВЕРШАЮ РЯД РИТУАЛЬНЫХ МОЛИТВ, В ТО ВРЕМЯ КАК МАНУСКРИПТ, ПРОПИТАННЫЙ БЛАГОВОНИЯМИ, ГОРИТ. Я ВДЫХАЮ ЭТИ ПАРЫ, ИСПОЛНЯЯ РАЗУЧИВАЕМУЮ ПАРТИЮ. ПОСЛЕ ЭТОГО Я НИКОГДА НЕ ЗАБУДУ МУЗЫКУ»



это — хорошо, а то — отстой». А ты становишься просто плакатом на стене, образно говоря. А на самом деле это просто мода. Мода приходит и уходит. Было время, когда «Битлз» считались очень старомодными, люди даже не смели признаться, что у них есть пластинки «Битлз». Или Элвиса. Это и с Элвисом было.

С «Лед Зеппелин».

С «Лед Зеппелин». Это было и с Бетховеном. Это было со всеми, потому что как только ты начинаешь отождествлять себя с определенной модой на что-то, а эту моду начинают копировать и разводить водой, и делать ее пресной, безвкусной, по-

является миллион людей, у которых на самом деле нет вдохновения, и которые только и умеют что копировать жесты гения, при этом создавая вещи, которые их воображение может худо-бедно воспроизвести. Но у этого нет той прекрасной искры великолепия, которая была у родоначальников. И тогда весь жанр становится пресным и наступает время все менять.

Это происходит в дизайне одежды, это происходит в архитектуре, это просто эволюция. Происходит так, что в то время, когда эти перемены случаются, все говорят: «О, эти туфли носить нельзя! Их носили на прошлой неделе, или в

прошлом году, или в прошлом десятилетии». Но со временем история забывает все это. История не помнит критиков, которые рвут тебя на части, потому что то, что ты делаешь — не модно. История помнит жанры и уважает людей, которые были их первооткрывателями. Ты никогда не оглянешься на Элвиса для того, чтобы сказать что-то кроме «Святая макрель, вот это вклад!» Или на «Лед Зеппелин», или на Бетховена, кого угодно из них. Или на Версаче. Хотя было время, когда его вещи не были согласованы с модой. Так что то, что хорошо в истории — это то, что она не терпит журналистской глупости.

Другая вещь, о которой ты говоришь — это расхождение между тем, что у музыканта в голове, и тем, что он играет, и то, как это расхождение постепенно становится все меньше, пока музыкант и инструмент не становятся одним целым.

Когда ты пишешь свою музыку, ты выражаешь то, что у тебя в мыслях, через свой инструмент, или тебя иногда гитара ведет за собой? То, как гитара устроена, то, какая за ней стоит концепция, какой в нее заложен изначальный код?

По-разному. Ты спрашиваешь меня лично или как, я думаю, это у других людей?

Тебя лично, о твоём творческом процессе.

Ну, мой творческий процесс очень прост, и я не думаю, что он отличается от творческого процесса других людей. Идеи должны где-то начинаться. И они не начинаются в физической сфере. Они начинаются в ментальной сфере. У тебя появляется идея, и ты ее начинаешь видеть. Ты сама так делаешь, мы все так делаем. Процесс воплощения идеи бывает разный.

Степень сложности твоей идеи, инструменты, находящиеся в твоём распоряжении, все это влияет на то, сколько над всем этим предстоит потрудиться. И существуют разные способы для того, чтобы выразить эти идеи. Когда я просто играю на гитаре, в голове у меня куча всего. «Что теперь на подходе? Я к этому



готов? Проследи, чтобы ты добрался до своей педали вовремя, проследи, чтобы ты хорошо при этом выглядел». Что угодно. Или «О, боже, я не фальшивлю?» Временами все это крутится в голове, но в большинстве случаев я просто отбрасываю это все и знаю, что у меня все находится под контролем.

Залог хорошего концерта — это твое чувство уверенности, когда ты находишься на сцене. Когда я на сцене, я себя ощущаю так, как будто весь мир принадлежит мне. Меня охватывает лютая, неудержимая уверен-

Единственный способ сделать это эффективно — для меня и для кого-либо другого — это найти то, что тебе легче всего дается, что для тебя естественно, что тебе легко. И тогда ты будешь делать все максимально эффективно. Я не работаю над вещами, которые у меня плохо получаются. Я нахожу вещи, которые у меня получаются хорошо и преувеличиваю их.

**Твоя собственная музыка
когда-нибудь тебя удивляет?**

Постоянно. Иногда это много

торами существуют небольшие передышки. В конце концов, мерилom твоего успеха является то, насколько хорошо ты разобрался со своими проблемами, а не сколько у тебя денег и насколько ты знаменит. Это другое мерило успеха. И это не значит, что если у тебя есть одно, то есть и другое. Так что ты развиваешь ту сторону своей личности, с которой ты себя связываешь.

В моей жизни когда-то был период, когда я был очень молод и на мою долю пришлось очень печальное время. Я писал очень угрюмую му-

«МНЕ НЕ НРАВИТСЯ ДЕЛАТЬ МУЗЫКУ ДЛЯ ФИЛЬМОВ, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ, ТЕХ, ЧТО СНИМАЮТСЯ В ГОЛЛИВУДЕ. ОБЫЧНО МЕНЯ ПРОСЯТ СЫГРАТЬ ДЛЯ ЭТИХ УЖАСНЫХ, ДУРАЦКИХ ГОЛЛИВУДСКИХ ФИЛЬМОВ. ЧАЩЕ ВСЕГО Я ДОЛЖЕН ПЫТАТЬСЯ ВОССОЗДАТЬ ЧТО-ТО, ЧТО ПИСАЛ НЕ Я, И ЧТО ЗВУЧИТ НЕ ТАК, КАК Я БЫ ЭТО СДЕЛАЛ САМ. ЭТО СКУЧНО»

ность в том, что я делаю. И я знаю, что когда я это делаю, от меня исходит требование, чтобы люди были вовлечены в то, что я делаю. Это процесс налаживания связи. Потому что на самом деле, для чего я здесь? Для чего мы все здесь? Я здесь для того, чтобы создавать вещи, которыми другие люди, кому это интересно, могли бы наслаждаться.

Я не изменю мир, в моей музыке нет того великолепия, которое останется навсегда в истории, а если и есть, то не мне об этом судить, а историкам. У меня такая же работа, как и у всех остальных. У меня есть определенные инструменты и определенные дарования, и я хочу сделать все возможное для того, чтобы реализовать их самым творческим и сильнодействующим образом, чтобы люди этим наслаждались. Я работаю для людей.

о чем говорит. Когда ты создаешь что-то, это фиксирует то, кем ты являешься на тот отрезок времени. Иногда я оглядываюсь на то, что я прожил, вижу в своем прошлом определенные песни и думаю: «Для меня в то время это было важно, я помню, как это было важно». Я вспоминаю, что я этим говорил, или что хотел сказать, а сейчас бы я никогда так не сделал. Сейчас я сделаю по-другому, но, опять-таки, через несколько лет я, возможно, оглянусь и скажу: «Я помню этого парня! Я помню, что он хотел сказать!» А что делать? Никогда ничего не создавать?

Одна из вещей, которые я понял, — что бы мы ни создавали, мы этим развиваем свою жизнь дальше в этом направлении. У нас у всех существуют разные уровни эмоций. Мы все можем быть раздраженными, можем быть счастливыми, мы

зыку, и мне она начинала очень нравиться. И, поверишь или нет, все мое мироощущение окрасилось в очень темные тона, и я погрузился в глубокую депрессию. Потому что если ты создаешь что-то, ты это усиливаешь. И еще одна вещь — ты вдохновляешь окружающих этим своим уклоном. Так что через некоторое время я подумал: «Я не хочу чувствовать себя несчастным».

Это очень плохо. Ты думаешь, что это круто, но через какое-то время начинаешь погружаться в черную дыру, из которой не можешь выбраться. Это все находится у тебя в голове. Я тогда должен был сделать сознательное, направленное решение. Я начал убеждать себя в вещах, в которые поначалу даже не верил. Но через какое-то время начинаешь в них верить. И начинаешь усиливать тот другой уклон.

«ЕСЛИ БЫ МЕНЯ ПОПРОСИЛИ НАПИСАТЬ СОБСТВЕННУЮ МУЗЫКУ ДЛЯ ИНТЕРЕСНОГО ЭЗОТЕРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА И Я ИМЕЛ БЫ ПОЛНЫЙ КОНТРОЛЬ, ТО ТОГДА БЫ Я РАССМОТРЕЛ ЭТО ПРЕДЛОЖЕНИЕ. НО ЭТО МОЖЕТ СЛУЧИТЬСЯ, ТОЛЬКО ЕСЛИ Я САМ ВЗЯЛСЯ БЫ СНИМАТЬ ФИЛЬМ. ТОГДА БЫ ВЫ УСЛЫШАЛИ СВОЕГО РОДА ОПУС»

Художники существуют для того, чтобы люди могли грезить, не засыпая. Это то, что происходит, когда ты находишься в зрительном зале и уносишься в другие миры, и это — моя цель. Я хочу создавать вещи, которые бы доставляли людям наслаждение и стимулировали их, я хочу завладеть их эмоциональным равновесием, увести их в другие измерения, сделать так, чтобы они забыли об этом мире, забыли обо всем в своей жизни и просто наслаждались этой конкретной вещью.

все можем все это испытывать. Когда мы творим, мы тяготеем к вещам, которые для нас важнее всего. Быть раздраженным и гневаться на мир очень легко. В течение последних десяти лет много чего из рока и металла было направлено на описание того, как сильно люди себя ненавидят.

**Это постулат
жанра: «Жизнь — борьба».**

Да, но представь себе, что жизнь и есть на самом деле борьба! Жизнь — это вереница проблем, между ко-

Так что быть художником — большая ответственность. Я знаю людей, которые так не думают, особенно сами художники. Они не видят, какая на них ответственность. Или даже не ответственность, а результаты. Мы не знаем, к каким результатам может привести то, что мы делаем или говорим. А для того чтобы оказать влияние, не нужно приносить кардинальные изменения. Вселенная об этом не заботится. Но все имеет значение, каждая деталь, каждое решение.

Все следующие несколько недель я буду преподавать и беседовать с кучей молодых людей. А завтра ты, возможно, будешь с кем-то разговаривать и скажешь что-то, что вдохновит того человека, а затем это обратится во что-то, что тот человек сделает, и что будет иметь большее влияние, чем мои три недели мастер-классов. И ни ты, ни я об этом никогда не узнаем.

Маловероятно, но допустимо.

Почему маловероятно? И более странные вещи происходили. Я не

Я говорю: «Нет!» (Смеется.) А как они играют! Я пытался проводить прослушивания, выбрать себе скрипача, и все они ни на что не годились. У всех была плохая интонация, никто из них не шарил в музыке.

А классические музыканты, которых я прослушивал... Боже... В ту самую секунду, когда я включал свои усилители, они вот так делали: «Пуу-уу-ууу-ууу...» (Вай поднимает вверх указательный палец, потом плавно опускает его, при этом издавая нисходящий комичный звук.)

Так что для того чтобы найти

звучит круто. Я слышал, как рок-группы так делают, и в большинстве случаев они делают именно так.

Не думаю, чтобы я когда-либо слышал, чтобы рок-группа делала нечто композиционное с оркестром. Обычно они берут свои песни и оркеструют их со струнной секцией. Для этого нужен человек, который понимает рок-музыку, знает оркестровку, понимает, какие у нее существуют ограничения, это композитор, работающий с оркестрами, человек, который слышит музыку в своей голове.

«БЕДА СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИНТЕРНЕТА В ТОМ, ЧТО ЛЮБЫЕ СЛУХИ РАСПРОСТРАНЯЮТСЯ МОМЕНТАЛЬНО. ТАК ПРОСТО ДЛЯ ЛЮБОГО ЧЕЛОВЕКА ВЫЙТИ В ОНЛАЙН И НАПИСАТЬ В БЛОГЕ ЛЮБУЮ КЛЕВЕТУ, ЛЮБЫЕ СПЛЕТНИ. ЭТО НАСТОЯЩАЯ ОТРАВА. Я ЧИТАЛ НЕВЕРОЯТНЫЕ И ОБИДНЫЕ ТОЛКИ О МОИХ ОТНОШЕНИЯХ С БИЛЛИ»

говорю, что именно так и будет. Ты делаешь это интервью, ты его будешь редактировать, ты его подашь под своим углом, как ты делала со всеми другими своими интервью. Ты удивишься, а я читаю разные интервью вот уже 30 лет, насколько мнение читателей зависит от угла подачи материала. Так что в ретроспективе, очень даже вероятно, что то, что ты делаешь, может привести к огромным результатам. И все будет зависеть от тебя, как ты это подашь, потому что это твоя творческая свобода, и этот уклон будет продолжаться в твоей жизни.

Говоря о том, что альбомы — это как фотографии из жизни, напомню читателю, что у тебя выходил очередной DVD. Ты доволен тем, каким он получился?

подходящих людей, потребовалось время, но я их нашел: Энн Мари Кэлхаун (Ann Marie Calhoun) и Алекс ДеПью (Alex DePue), оба потрясающие исполнители.

И это позволило мне направить мою музыку в иное направление с ними. Моя музыка продолжает оставаться напряженной, интенсивной Ваевской музыкой, что бы это ни значило. Альбом с ними я еще не записывал, но решил поиграть с ними на концертах.

Мы отыграли месяц в Европе и месяц в Америке, и это было по-настоящему здорово. Я записал один из концертов, монтаж занял кучу времени, а теперь все готово и скоро выходит на DVD.

В чем, ты думаешь, секрет успешного введения оркестровых инструментов в формат рок-

Такие люди знают, будут ли они сочетать флейту с гобоем, а если да, как это будет звучать, будут ли смешивать контрабас с виолончелью или тубой. Ты можешь представить себе какие угодно сочетания, и они их слышат у себя в голове. И когда они создают цвета для своих композиций, в их распоряжении огромное количество палитр, между которыми они могут выбирать.

Рок-музыканты делают то же самое, но выбор другой: будет ли это «чистая» гитара, гитара с «дисторшенном» или акустическая гитара? Так что в силу того, что я работаю и в той сфере, и в той, я могу посмотреть на обе со стороны и могу смешивать их разными способами.

Я не говорю, что так делать лучше, просто это другой подход. Более композиционный. Последний раз, когда я слышал, чтобы кто-то так

«КРИТИКИ — ЭТО ТАКАЯ ЖЕ ПРОФЕССИЯ, КАК В ЛЮБОЙ ДРУГОЙ ОБЛАСТИ. ЕСТЬ ТАЛАНТЛИВЫЕ, КОТОРЫЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ПИШУТ О МУЗЫКЕ И ПОНИМАЮТ ЦЕЛИ АРТИСТОВ. ОНИ СПОСОБНЫ КРИТИКОВАТЬ ТЕБЯ БЕЗ ПРЕДУБЕЖДЕНИЯ, УКАЗЫВАЯ НА СИЛЬНЫЕ И СЛАБЫЕ СТОРОНЫ. А ЕСТЬ «ПИСАКИ», КОТОРЫЕ НЕ ИМЕЮТ НИ МАЛЕЙШЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ТОМ, ЧЕМ ЗАНИМАЮТСЯ»

Да, очень доволен.

Это прекрасная группа, в которой у меня есть скрипач и скрипачка — потрясающие, великолепные музыканты, которые выводят мою музыку в совершенно новое измерение. И я сам пытаюсь делать вещи, которые относительно неожиданны, которые выходят за общепринятые понятия нормы. Так что у меня две скрипки в группе.

Это смешно, потому что когда я об этом рассказываю людям, они говорят: «О, так ты играешь классику?»

группы? В последнее время так много групп это начало делать, включая Металлику. В чем, ты думаешь, секрет?

Не думаю, что тут есть какой-то секрет. Есть разные способы подхода к этому. Для кого-то вроде Металлики все нужно передать в руки оркестратору, который понимает оркестровую музыку, и в результате получается тяжелый металл с оркестровыми интонациями.

Это один из способов, и он дает определенный эффект. И это круто,

делал, и чтобы для моего уха это звучало огранично, это было у Ули Джона Рота. Он это очень хорошо умеет делать.

Его альбом на темы Вивальди?

Да. У его гитары очень песенный тон, так что это у него срабатывает. И он просто знает, как... Он понимает. Но то, что делаю я, совершенно от всего этого отличается, потому что то, что делает он — это традиционная классическая музыка.

«ЕСТЬ ФИЗИЧЕСКАЯ СПОСОБНОСТЬ СЫГРАТЬ ВСЕ, ЧТО УГОДНО. НО МЕНЯ ВСЕГДА ЗАНИМАЕТ БОЛЬШЕ СТОРОНА ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ — КАК Я МОГУ КОНТРОЛИРОВАТЬ ИНСТРУМЕНТ, КАК Я МОГУ ПСИХИЧЕСКИ КОНТРОЛИРОВАТЬ ТО, ЧТО Я ИГРАЮ. И ЭТО ОЧЕНЬ ПРИЯТНОЕ ЧУВСТВО — ПОБЕДИТЬ ИНСТРУМЕНТ, В КОТОРОМ УЖЕ ЖИВЕТ ЧАСТЬ ТВОЕЙ ДУШИ»



«ЛУЧШАЯ МЕЛОДИЯ ВСЕГДА В ВАШИХ УШАХ, В МОЗГУ, НО НИКАК НЕ В ПАЛЬЦАХ. ЭТО ЛЕГКО — ИГРАТЬ ГАММЫ КРУГЛЫМИ ДНЯМИ, НО МОЯ МУЗЫКА СТРЕМИТСЯ БЫТЬ БОЛЕЕ И БОЛЕЕ МЕЛОДИЧНОЙ. ТАК ЧТО МОЯ ЗАДАЧА БЫТЬ МУЗЫКАЛЬНЫМ, МЕЛОДИЧНЫМ. НО МЕНЯ ИНОГДА ПУТАЮТ С КЕМ-ТО БЕССЕРДЕЧНЫМ, НЕЭМОЦИОНАЛЬНЫМ»



Я передам ему, что ты его хвалил, он будет очень рад. Я ему говорил. Я считаю, что он великолепен.

У нас заканчивается время, и мне хотелось бы задать последний вопрос. Да, конечно.

«МНЕ НЕТ НЕОБХОДИМОСТИ ХОДИТЬ В КОНСЕРВАТОРИЮ. ВСЕ, ЧТО МНЕ МОЖЕТ ПОТРЕБОВАТЬСЯ, Я МОГУ НАЙТИ В БИБЛИОТЕКЕ. ЕЩЕ Я МОГУ СЛУШАТЬ МУЗЫКУ ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРОВ. ТАКОВ МОЙ СПОСОБ ОБУЧЕНИЯ»

Он
немного
безбашенный, но
надеюсь, ты не против.
Все знают, что
я люблю протекание крыши.

Если бы у тебя была
возможность получить ответ на
любой вопрос во Вселенной, что
бы ты спросил?
Интересно то, что у меня нет
никаких вопросов.

Ты считаешь,
что ответы тебе известны,
или предпочитаешь
их не знать?

«В ГЛУБИНЕ СЕРДЦА Я ОЧЕНЬ СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК. Я ДУМАЮ, ЧТО СЧАСТЬЕ — ЭТО ВНУТРЕННЕЕ СОСТОЯНИЕ, КОТОРОЕ ПРОИСХОДИТ ОТ ОТСУТСТВИЯ СТРАСТЕЙ. ЕСЛИ ТЫ НИЧЕГО НЕ ЖАДЕШЬ, НЕТ ПРИЧИН ЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ НЕСЧАСТНЫМ»

Ответы, которые мне нужны, я чувствую, что я знаю. Или, во всяком случае, я чувствую, что... Меня, на самом деле, не беспокоит прошлое, меня не волнуют вопросы мироздания, меня не волнует... Конечно, я искатель духовного равновесия и истины, и это было основной целью всей моей жизни, в большей степени, чем музыка, в большей степени, чем что бы то ни

было другое. Такие вопросы как: «Что происходит?». И спустя годы занятий я получил ответ.

А ответ тот же самый, который находится в основе всех фундаментальных религий. Они все дают простой ответ, и я не говорю о религиозных доктринах и других вещах, которые были порождены религиями. Я говорю о людях, на которых снизошло вдохновение. А говорили они, что все ответы находятся внутри ядра человеческого сознания.

На самом деле, все мироздание, включая творца, эманурует из ядра нашего сознания. И нам это ближе, чем наши руки и ноги, ближе, чем сама наша жизнь. С собой ведь мы не забираем даже свою жизнь.

Но постичь можно только те вещи, которые тебе понятны. А это очень даже понятно. Но поверить можно только в то, что ты сам испытал. Если я о чем-то смутно догадываюсь, для меня этого недостаточно. Я должен иметь этот опыт. И ответ таков, что для того чтобы испытать все это, нужно уйти внутрь. Нужно погрузиться в свое собственное сознание, и это мне понятно. И все ответы можно найти там. Ответы на все.

Если говорить честно, то я изучал многие религии, и очень многое для меня не имеет смысла — сумасшедшие вещи, суеверия, фантастические вещи, которые, очевидно, являются продуктами страха и чув-

ства вины, все эти вещи, которые для меня не имеют смысла.

Но то, о чем говорят все пророки, для меня имеет смысл. Так что мне нет смысла задавать вопросы, потому что я знаю ответы. Не буквальные ответы, но мой ответ — это то, что для того, чтобы все узнать, нужно погрузиться в свое собственное сознание, и ответы там будут. Это имеет смысл.



Vox AC4

ДОМАШНЕЕ ЖИВОТНОЕ

Долгие годы производители гитарных усилителей приучали нас к тому, что если мы хотим приобрести в дом нечто соответствующее четырем словам «недорогой, простой, компактный, тихий», то нам стоит забыть о ламповых делах, тем более если речь идет о Class A — то есть самом «чистом и натуральном», что есть в ламповом гитарном звуке. Однако более пристальное изучение гитарного рынка убедило маркетологов в необходимости создать такой продукт.

Конечно, многие могут сказать, будто бы все новое в этой сфере есть просто «давно забытое старое». Однако, если попробовать копнуть глубже, то выяснится, что именно «домашних» усилителей такого плана по большому счету в гитарных магазинах не было. Можно вспомнить знаменитый Fender Pro Junior — самый известный в народе аппарат подобного плана (у которого всего две ручки — громкость и тембр), однако тихим этот 15-ваттный комбик назвать никак нельзя, и его использование в условиях обычной российской квартиры — это повод для серьезного диалога с соседями.

Новый усилитель Vox AC4 (младшенький в дружной семье знаменитых Vox AC) — это идеал в категории «домашняя простота с очень хорошим звуком за небольшие деньги». Максимальная мощность этого аппарата всего 4 ватта, а благодаря переключателю ее можно установить как 1 ватт или вообще 1/4 ватта. Поэтому при желании вы можете играть как максимально тихо, так и до таких пределов, чтобы у жильцов расположенных рядом квартир был повод вызвать участкового.

Ручек регулировки всего две — это традиционные громкость и тембр. Можно сказать, что у этого усилителя всего один звук — но зато весьма хороший — с таким не стыдно записывать альбомы любого уровня. Если играть тихо, то у вас обычный чистый ламповый саунд, а прибавляя громкость, вы начинаете перегружать его овердрайвом, добиваясь в конце концов звучания похожего на риффы от Led Zeppelin. При этом все очень чутко реагирует на то, какие у вас на гитаре датчики — чем они мощнее, тем сильнее степень перегруза.

Конечно, в наше время очень непривычно видеть усилитель без каких-либо эффектов. Но зато у вас не будет чувства неловкости, возникающего, когда вы предпочитаете использовать педальку Delay вместо встроенного в комбик Reverb, как это часто бывает с дополнительными «ненужными» возможностями.

За счет старинного оформления (которое так прекрасно вписывается в домашний интерьер) может показаться, будто бы этот комбик создан

исключительно для игры в «олд-скульном стиле», однако, если вы воткнете в него примочки, то убедитесь в его универсальности. Попробуйте, например, пару «сатчевских» педалей от тех же Vox (Satchurator Distortion и Time Machine Delay), и вы получите очень актуальный саунд для самого продвинутого шреда.

Нельзя сказать, что квартира — это единственное место, где можно пилить на AC4. В маленьких барах его будет слышно и без дополнительной подзвучки, а на площадках побольше, где звук снимается микрофоном с комбика, у вас тоже не должно будет возникнуть проблем. Более того, возить с собой на концерты недорогой и относительно легкий по весу усилитель намного приятнее чем «громоздкую лабуду за бешеные бабки».

Усилитель выпускается в нескольких форматах — комбик с динамиком 10 дюймов (либо 8, либо 6,5) и голова, для которой Vox производит кабинет с динамиком 12 дюймов.





СЫН АРТУРА БЕРКУТА (ВОКАЛИСТ ГРУППЫ «АРИЯ») АРТУР РЕШИЛ ВЗЯТЬ В РУКИ ГИТАРУ. МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ УВЕРЕННО ИДЕТ ПО СТОПАМ ОТЦОВ. И А&Т TRADE НЕ ПЕРЕСТАЕТ РАДОВАТЬ НАС ПОСТАВЛЯЕМЫМИ В РОССИЮ ИНСТРУМЕНТАМИ ЛУЧШИХ МИРОВЫХ ПРОИЗВОДИТЕЛЕЙ

Лучшие музыкальные инструменты в вашем городе



Анапа. «Солист»
ул. Крымская, 2146
тел.: 8 918 498-99-10
solist-anapa@ya.ru

Архангельск. «Sound Master»
ул. Воскресенская, 104
тел.: (8182) 27-12-70
artekspro@rambler.ru

Владивосток. «Jazz»
ул. Светланская, 16
тел.: (4232) 41-25-03, 41-11-51
www.vtm24.ru jazz-vl@mail.ru

Воронеж. «Музыкальный Мир»
ул. 20 лет Октября, 52
тел.: (4732) 77-35-29
www.musicpro.ru music.pro.ru@gmail.com

Воронеж. «Музыкальные Инструменты»
ул. Куцыгина, 35/1
тел.: (4732) 77-78-58
www.showpro.ru show@bmail.ru

Иваново. «Центр Музыки»
пр. Энгельса, 10 (здание Банка ИГХТА)
тел.: (4932) 47-14-99, 32-43-43
www.muzopt.ru manager@muzopt.ru

Иваново. «Пирамида»
ул. Лежневская, 55 (ТРК «Тополь»)
тел.: (4932) 58-54-29
piramida-ivanovo@mail.ru

Казань. «Шоу-Дизайн Казань»
ул. Солдатская, 8, оф. 212
тел.: (843) 518-73-72, 518-70-18
www.showdesign.ru
antonshou@mail.ru igor@showdesign.ru

Уфа. «Башкирский Курай»
ул. 50 лет Октября, 6/8
тел.: (347) 293-36-30, 295-94-23
www.showdesign.ru SultanKireev@yandex.ru

Калининград. «Салон «Музыкальный Порт»
Ленинский пр., 67/69 (ТП «Меркурий», 4 этаж)
тел.: (4012) 98-10-25
order@muzport.info

Кострома. «Центр Музыки»
ул. Советская, 42а
тел.: (4942) 47-02-53
www.muzopt.ru

Краснодар. «Music Market»
ул. Ставропольская, 100
тел.: (8612) 39-78-71
dals22@mail.ru

Краснодар. «Юг-Дока»
ул. Базовская, 194
тел.: (861) 251-16-06
www.yugdoka.ru khalex@yugdoka.ru

Краснодар. «Дирижер»
ул. Гоголя, 7
тел.: (861) 253-64-14
www.dirigor.ru dirigor@dirigor.ru

Краснодар. «Панорама»
ул. Красноармейская, 59
тел.: (861) 253-61-17, 259-45-57
www.panorama-yug.ru info@panorama-yug.ru

Краснодар. «Beat Sound»
ул. Бабушкина, 183
тел.: (3452) 31-08-59, 32-16-77
art-formula@mail.ru

Махачкала. Музыкальный салон «Ямаха»
пр. Гамидова, 23
тел.: (8722) 61-40-40
yamaha@dagestan.ru yamaha27@mail.ru

Сеть магазинов «Pop-Music»
www.pop-music.ru www.spb-music.ru

Москва. ул. Расплетина, 2
тел.: (499) 197-41-39, 197-38-58
pole@pop-music.ru

Москва. Варшавское ш., 5
тел.: (495) 633-87-14, 952-78-11
slava@pop-music.ru

Москва. 4-й Самотечный пер., 9
тел.: (495) 684-44-55, 775-24-53
samoteka@pop-music.ru

Санкт-Петербург. ул. Бассейная, 37
тел.: (812) 966-02-01, 388-79-92
spb@pop-music.ru

Санкт-Петербург. ул. Мебельная, 2, корп. 3
тел.: (812) 335-40-47, 335-83-04
konstantin@pop-music.ru

Сеть музыкальных магазинов «МузТорг»
8 (800) 555-00-75
(звонок по России бесплатный)
www.muztorg.ru

Москва. «Music-Expert»

ул. 1-я Останкинская, 55
(ТДЦ «Останкино», зал «Е» 1/16)
тел.: (495) 637-92-50, 500-80-49
www.music-expert.ru info@music-expert.ru

Москва. Магазины «MuZZDvor»

пр. Мира, 182
тел.: (495) 641-00-71, 683-25-14
Ленинская Слобода, 19, стр. 1
тел.: (495) 641-00-71
www.muzzdvor.ru kom2001@mail.ru

Набережные Челны. Студия «Белый Цвет»

пр. Московский, 140, оф. 103
тел.: (8552) 38-10-30
www.whpro.ru mail@whpro.ru

Нижевартовск. «Данцер»

ул. Чапаева, 83
тел.: (3466) 45-78-28
ka876@mail.ru

Новороссийск. «МузНовоРос»

пр. Ленина, 79 (магазин «Новороссийск»)
тел.: (8617) 72-64-20, 8(918) 485-52-00
saxib56@mail.ru

Пенза. «Шоу-Техника»

ул. Кулакова, 7
тел.: (8412) 68-03-61
showtech@sura.ru

Пенза. «Хокенс»

ул. Суворова, 56
тел.: (8412) 56-08-79, 55-24-91
www.hokens.ru hokens@pnz.ru

Рязань. «Живая музыка»

ул. Соборная, 13
тел.: (4912) 46-05-28
www.mylivemusic.ru livemusic62@mail.ru

Самара. «Сириус»

ул. Молодогвардейская, 220
тел.: (846) 242-11-12 mus_shop@mail.ru
ул. Льва Толстого, 70
тел.: (846) 270-71-35
www.sirius-samara.ru sirius-samara@mail.ru

Санкт-Петербург. «Ми»

ул. Инженерная, 7
тел.: (812) 570-51-46
www.musicspb.com

Саранск. «Floyd»

ул. Б. Хмельницкого, 28, 5 этаж ТРК «Огарев Plaza»
тел.: (8342) 319-333, 319-555
www.floyd13.ru floyd-13@yandex.ru

Саратов. «РЕТРО мюзик»

ул. Некрасова, 36/19
тел.: (8452) 74-06-87
www.retromus.ru retromus09@ya.ru

Ставрополь. «Шоу-техника»

ул. Дзержинского, 135
тел.: (8652) 26-55-63, 26-74-90
show.stavropol.ru
ds-aleks@show.stavropol.ru

Сеть магазинов «Диапазон»

www.diapazon-kmv.ru

Пятигорск. пр. Калинина, 54а
тел.: (8793) 33-83-12

Кисловодск. ул. Шалипина, 7
тел.: (87937) 3-31-85

Черкесск. ул. Ленина, 8
тел.: 8 928 665-39-29

Минеральные Воды.

ул. Интернациональная, 37, оф. 55
тел.: 8 928 262-23-93
diapazon-kmv@yandex.ru

Сыктывкар. «Ю-МАК»

ул. Первомайская, 62, оф. 6176
тел.: (8212) 39-15-01
www.u-mak.ru info@u-mak.ru

Сыктывкар. «Музыкальный мир»

ул. Карла Маркса, 191
тел.: (8212) 20-22-44
info@muzmir.info www.muzmir.info

Тверь. «Слами»

ул. Жигарева, 46
тел.: (4822) 35-83-30
slamil@dep.tver.ru

Томск.

Музыкальный салон «Премьера»

пр. Фрунзе, 26
тел.: (3822) 53-46-53
www.tdm.su sav@tdm.su

Томск. Салон «Dream-House»

ул. Студенческая, 4
тел.: (3822) 56-00-66, 25-25-05
www.dreamhouse.tomsk.ru
dreamhouse@mail.tomsknet.ru

Тула. «Music Trade»

ул. Седова, 2
тел.: (4872) 33-17-94
www.musicmen.ru boss@musicmen.ru

Тюмень. «Musicland»

ул. Кирова, 40
тел.: (3452) 41-83-54, 41-51-38
makarov@sibtel.ru

Ульяновск. «Арт Мьюзик»

ул. Льва Толстого, 54/13
тел.: (8422) 79-42-52
www.artmusic-ul.ru art-music@bk.ru

Хабаровск. «Кио Галей»

ул. Герасимова, 4
тел.: (4212) 73-68-32
konev@kioth.ru

Хабаровск.

«Музыкальные инструменты»

ул. Серышева, 22 (ТЦ «Каскад»)
тел.: (4212) 600-415, 8(909) 844-22-28м
www.impromir.ru masplan@mail.ru

Хабаровск. «Music Hall»

ул. Серышева, 46
тел.: (4212) 38-40-90, 20-01-27
www.muz-hall.ru impromir@mail.ru

Челябинск.

Музыкальный салон «Амадеус»

ул. Кирова, 98
тел.: (351) 264-36-28
arma-music@yandex.ru

Череповец. «АРС-Мюзик»

Советский пр., 51
тел.: (8202) 51-74-51, 51-76-78
apcmusic@mail.ru

Чита. «КультТорг»

ул. Ленинградская, 3
тел.: (3022) 35-09-26
belzer2003@yandex.ru

Южно-Сахалинск.

«Yamaha Music Land»

ул. Чехова, 716
тел.: (4242) 42-97-38
sbstudio@list.ru

Ярославль. «Овердрайв»

ул. Флотская, 8
тел.: (4852) 73-01-10, 73-95-43
www.overdrive.ru overdrive@yareoslavl.ru

Краснодар. «Артист»

ул. Северная, между мостами
тел.: (861) 274-53-40, 274-58-23
www.artistpro.ru artist@artistpro.ru

Сочи. «Мир Музыки»

ул. Московская, 19 (ТЦ «Меркурий»)
тел.: (8622) 64-60-00
mworl@sochi.com

Сеть магазинов «Jazz»

www.resound.ru

Сургут. ул. Геологическая, 17
тел.: (3462) 26-01-36, 26-01-37
info@resound.ru

Ноябрьск. пр. Мира, 56
тел.: (3496) 42-40-10
nojabrsk@resound.ru

Нефтеюганск.

ул. Нефтяников, 30 (ТЦ «Ника»)

тел.: (3463) 23-31-68
nika@resound.ru

Ханты-Мансийск.

ул. Энгельса, 1 (ТДЦ «Гостинный двор»)

тел.: (3467) 31-01-42
hm@resound.ru

ВЗЯТЬ КАКОЕ-НИБУДЬ ИЗВЕСТНОЕ КЛАССИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ВЫРВАТЬ ИЗ НЕГО НАИБОЛЕЕ ЯРКИЙ КУСОК, ЧТОБЫ ПОТОМ СОТВОРИТЬ НА ЭТОЙ ОСНОВЕ ЧТО-ТО НАИБОЛЕЕ ТОЧНО ОТВЕЧАЮЩЕЕ СВОИМ СОБСТВЕННЫМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМ О ДРАЙВЕ И ВКУСЕ, — ЭТО ОДНО ИЗ НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ РАЗВЛЕЧЕНИЙ ЛЮДЕЙ С ГИТАРАМИ ВО ВСЕ ВРЕМЕНА

ГАЛОПОМ ПО ЕВРОПАМ

СЕРГЕЙ ТЫНКУ

Так сложилось в нашем мире, что гитаристы, любящие быстро и весело попилить в тяжелом стиле, всегда тяготели к исполнению тех или иных классических произведений. Это касается как профессиональных звезд шести струн, так и простых диванных гитаристов. В самом деле, ну кто из нас не пробовал играть «В пещере горного короля»? Одних только известных людей море разлитое — Ritchie Blackmore, Wolf Hoffmann из Accept, парни из группы Helloween... А все эти капризы Паганини, бетховенское «К Элизе», вивальдиевский «Шторм» из «Времен года», в конце концов «Полет шмеля»... Воистину, люди, играющие на электрогитарах, сегодня несут в мир вечное, светлое, доброе, придавая классике новое дыхание.

И вот мы публикуем еще кучу тактов все в том же нашем любимом стиле «коктейль классики и дисторшен». На этот раз фрагмент увертюры из оперы «Вильгельм Телль» работы Джоаккино Россини. Скажу пару слов, почему выбор пал именно на эту штучку и в чем ее особенность.

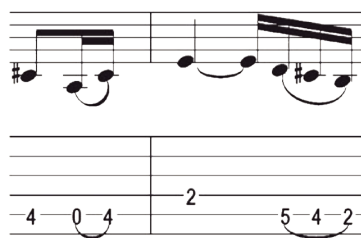
Есть наблюдение, что большинство исполняемых на электрогитаре вещей из академического репертуара — это, упрощенно говоря, «соляки». А между тем на планете море людей, которые любят порубить разного рода тяжелые риффы. Людей, с удовольствием копирующих ритм-партии Metallica, Slayer, Pantera и прочих бригадиров металлопроката.

Подаваемое к гитарному столу блюдо от Россини — это как раз лакомство для любителей хэви-риффов со всеми традиционными вкусовыми в виде галопов на низких струнах — просто классика металла с открытой шестой струной. По поводу медиаторного штриха, я уверен, у вас не возникнет вопросов — тут все стандартно, как в любой тяжелой песне. Глушение правой рукой и медиаторные флажолеты также можете расставить по своему вкусу.

Изначально это была какая-то серьезная оркестровая штукавина, где множество разных инструментов играют каждый что-то свое. Мне было не совсем просто вычленил из этого шквала именно те ноты, которые казались мне наиболее правильными. Затем я транспонировал все это в «правильную металлерскую» тональность с шестой открытой струной. Большинство именно гитарных версий этой вещи, что я видел, были сыграны все-таки в солирующей манере, а мне же хотелось что-то риффовое, как в свое время парни из группы «Ария» слепили из темы 24-го каприза Никколо Паганини.

Публикуемые тут ноты поделены на четыре риффа, которые рекомендуется выучить отдельно, а потом склеить в единое целое. Порядок достаточно простой — играем каждый рифф по два (!) раза: А, В, С, А, D, В, С, А.

Я предпочитаю играть все ноты медиатором, поскольку это еще и отличное упражнение для правой руки, но точно знаю, что многие люди в такого рода вещах предпочитают облегчать себе жизнь за счет легато. На всякий случай здесь приведен кусок заключительной части риффа А с примером того, где можно использовать приемы hammer-on и pull-off.



Разумеется, если проникнуться этой вещью совсем глубоко, то помимо тех кусков, что я показал, можно переложить на гитару и все остальное (типа вступление, «солирующий проигрыш», кода), присутствующее в этом шедевре классической музыки. Например, то, что я назвал риффом D, в реальности переходит в рифф В не сразу, а сначала выливается в некое соло, из которого потом опять в рифф D и только потом уже к В. Но идея делать полную точную версию меня совсем не возбудила — пришлось ограничиться наиболее «вкусными кусками мяса».

Обычно, проиграв несколько раз все написанное, я в заключении вместо очередного риффа А (вставив две шестнадцатых на шестой открытой) перехожу к риффу Metallica из песни Battery — ну тому быстрому галопу, что начинается сразу после медленного вступления. И вот тут у меня начинаются проблемы, поскольку я пока не научился рубить Россини в таком же темпе, как играется Battery. Замедлять игру металлического риффа мне кажется некрасивым, ибо он тогда не звучит так круто. Поэтому приходится работать над тем, чтобы увеличивать темп своего исполнения «Вильгельма Телля». Вот так в сомнительного смысла упорных трудах и проходит моя глупая жизнь.

Удачи вам, большие и маленькие фанаты тяжелого и легкого металлов!

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КРИТИКИ ЛОМАЮТ КОПЬЯ И ЧУТЬ ЛИ НЕ БЬЮТ ДРУГ ДРУГУ ЛИЦА, СПОРА О ТОМ, КТО ЖЕ ИЗОБРЕЛ ХЭВИ-МЕТАЛ. БЛЭКМОР? ПЕЙДЖ? ЙОММИ? И ВОТ ЕСТЬ ВЕРСИЯ, ЧТО РОССИНИ

Рифф А

0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 4 0 0 0 0 0 0 4 2 4 0 0 0 0

Рифф В

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 2 0 4 2 4 4

Рифф С

2 2 2 2 2 2 4 5 2 5 4 5 4 2 2

Рифф D

0 4 0 0 0 0 0 0 4 2 0 4 0 2 0 2

M-SERIES

С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У

НЕДОСТАЮЩЕЕ ЗВЕНО ЭВОЛЮЦИИ МЕЖДУ ПРИМОЧКАМИ И МОДЕЛИРУЮЩИМИ ПРОЦЕССОРАМИ

Иногда кажется, будто бы в гитарном звуке все уже давным-давно придумано и развиваться некуда. Однако Line6 при этом умудряются каждый год делать нечто нужное музыкантам

Гитарные процессоры Line6 POD давно уже стали настоящей классикой гитарного оборудования, такой же, как, например, примочка Ibanez TubeScreamer или гитара Fender Stratocaster. Гитаристы давно привыкли к POD — он стал неким стандартом гитарного звука, а точнее, технологии его создания. Постоянно выходят все новые и новые версии: помните, сколько их было на свете (POD HD, POD 2, POD XT, POD X3 и просто POD)? Даже, наверное, не имеет смысла описывать разницу в этих моделях — мы и без того просто уверены, что каждая последующая версия лучше предыдущей (натуральнее звучит, больше возможностей, удобнее управляется). И вот тут вдруг на таком достаточно спокойном устоявшемся фоне Line6 несколько лет назад объявляют о начале еще одной новой серии процессоров, которая будет существовать наравне с POD и, более того, постоянно пополняться новыми моделями и версиями. Речь идет об M-Series.

В связи с этим не может не возникнуть вопрос — зачем нужна компании Line6 и нам, гитаристам, новая серия процессоров? И в чем

принципиальные различия между POD и M? Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует немножко вспомнить историю возникновения и развития гитарных процессоров. Изначально первые приборы такого рода появились как альтернатива примочкам «педального» формата. Плюсы процессоров были очевидны — гораздо больший набор эффектов, чем в педальборде, отсутствие заморочек по поводу коммутации соединительных проводов и кабелей питания, возможность сохранять выбранные настройки в пресетах. В результате примочки достаточно полноценно были заменены процессорами. И если прикинуть объемы продаж последних, то надо сказать об очень большом сегменте музыкантов (точно не меньше половины), отказавшихся от педалек в пользу модных штучек от тогдашних лидеров рынка в лице Boss, Zoom, DigiTech, Korg.

Но потом из ниоткуда возникли Line6 и предложили расширить идею революции в гитарном звуке. Новые процессоры (с эффектами моделирования) предлагали отказаться не только от примочек, но и вообще от всего остального

— то есть от усилителя, колонки и микрофона, который все это дело снимает. Идеология POD состоит в том, чтобы сразу же из процессора полностью сформированный звук поступал в микшерный пульт или на другие устройства вывода звука. Зачем тратить деньги на приобретение усилителей, если все их параметры можно смоделировать в процессоре? Начинание Line6 очень быстро подхватило все остальные производители процессоров, для примера можно ткнуть пальцем в такие приборы, как Vox Tonelab или DigiTech RP.

И вот тут, казалось бы, когда цель достигнута и «враг побежден», люди из Line6 открывают не совсем приятный для себя факт. Несмотря на то что на рынке в изобилии присутствуют самые продвинутые гитарные процессоры, какая-то (и весьма значительная) часть гитаристов не смотря ни на что не собирается отказываться от усилителей. И, видимо, такие люди будут в мире всегда.

Надо сказать, что для использования с традиционным гитарным усилителем POD не очень удобен. Слишком уж там много лишнего в виде своих виртуальных усилков,

ВНЕШНЕ ЛЮБОЙ АГРЕГАТ ЭТОЙ СЕРИИ ВЫГЛЯДИТ, КАК «ЕЩЕ ОДИН БОЛЬШОЙ ЧЕРНЫЙ ЯЩИК С КУЧЕЙ КНОПОК»



которые при игре с живым усилком нужно отключать и вообще в целом все кардинально перенастраивать внутри POD. И вот, осознав это, Line6 и выпустили серию М — процессоры, предназначенные для игры через усилители.

Внешне любой агрегат этой серии выглядит, как «еще один большой черный ящик с кучей кнопок», хотя на самом деле кардинально

отличается по своей философии от обычного современного гитарного процессора (того же POD) примерно так же сильно, как примочки отличаются от процессора. М-Series — это моделирование педалей, и только их. Коробочка, в которой вы выбираете педали из списка в сто с лишним экземпляров, виртуально соединяете их между собой в рамках корпуса прибора М-серии, а потом гитарному сигналу предстоит тот же путь, что и из обычной примочки — усилки, кабинет, микрофон.

Главное, что нужно понимать в различии двух процессорных линий Line6: POD — это для тех, кто «втыкается» в пульт, М — это для тех, кто «втыкается» в усилитель. Разумеется, последним намного проще настраивать все, ибо на фоне POD лишнее из прибора выброшено. Остались только примочки. Оставим за бортом все эти споры форумных веб-тусовщиков относительно того, какой способ формирования звука лучше, и рассмотрим вопрос сравнения цепи примочек: «живых» и виртуальных, моделируемых в М-Series.

В НАШЕ ВРЕМЯ НЕ СТОИТ ВОПРОС НЕОБХОДИМОСТИ ГИТАРНОГО ПРОЦЕССОРА. ВОПРОС — КАКОЙ ИМЕННО ПРОЦЕССОР



Во-первых, сколько бы у вас ни было примочек, вряд ли когда-либо их будет сто штук, если, конечно, вы не владелец магазина или профессиональный гитарный маньяк. В любом случае вы не потащите на сцену всю сотню педалек. А вот в M-Series это разнообразие — реальный факт.

Во-вторых, проблемы коммутации цепи из «живых» примочек. У вас под ногами множество проводов соединения и питания отдельных приборов. Все это нужно постоянно коммутировать, и даже если вы запихнули этот арсенал внутрь коробки под названием педалборд, это все равно не выглядит достаточно удобно. Плюс всякие противные вопросы шумов и наводок, время от времени возникающие при использовании педалями. Приборы M-Series выглядят в этом отношении намного комфортнее.

В-третьих, в M-Series есть возможность сохранять цепочки самых разных примочек со всеми их настройками. В педалях это невозможно. Представьте, перед вами лежит 10 педалей. И вы играете на чистом звуке с дилеем, флэнжером. А потом вам вдруг нужно убрать дилей и флэнжер, на компрессоре повернуть одну из ручек, и ко всему этому включить дисторшен и квак. Как вы это сделаете одним движением ноги представить очень сложно.

Все эти аргументы, казалось бы, должны окончательно склонить нас к тому, чтобы все-таки выбросить все примочки и окончательно переселиться на гитарные процессоры, выбирая уже не как раньше — «процессор или примочки?», а почесывая затылок в раздумьях вроде «какой процесс — типа POD или типа M?». Однако всегда у всего на свете можно найти и плюсы, и минусы. И по-пробовать отыскать их в M-серии, то есть «нарыть компромат» — это не проблема.

Несмотря на то что 21-й век уже лет 10 как наступил, жаркие споры о сравнении цифрового и аналогового звуков продолжают жить своей активной жизнью. Хотя когда группа «рубит» на сцене, то в миксе практически никто из зрителей не отличит звучание настоящей педали от ее цифрового аналога. Да и в студийных условиях услышать разницу — это, в общем, испытание для весьма и весьма тренированных

ушей. Поэтому всегда найдутся те, кто откажется от любого процессора, просто потому что это «цифра» и она якобы никогда не сможет звучать «как следует».

К чему еще можно придумать в серии M? Это количество виртуальных педалей в цепи. Сейчас на рынке два прибора — M13 и M9. В первом вы можете делать цепи не более чем из 4 педалей, во втором — из 3. С одной стороны, этого вполне достаточно, ибо для большинства музыкантов не нужно одновременного звучания большого количества эффектов. Хотя можно для примера придумать такую длинную, но, прямо скажем, не совсем уж экзотическую цепь, как «квак — эквалайзер — компрессор — скример — дисторшен — флэнжер — дилэй — шумодав» — получается аж восемь педалей. Увы, силами M-Series такое воплотить пока невозможно. Хотя, как я подозреваю, у некоторых творческих людей руки будут чесаться в этом направлении — ведь когда у тебя сто с лишним педалей в загашнике, хочется дать волю и налепить кучу всего невероятного. Пусть и имеющего сомнительную практическую ценность.

Весной 2011 года Line6 представили новый прибор в серии — это M5. Все то же самое, но у вас больше нет цепей — только одна виртуальная примочка из сотни. И опять у этого решения есть и свои плюсы и свои минусы. С одной стороны, вы получаете море примочек в одном небольшом корпусе, и если в вашей цепи «живых» примочек лишь изредка нужно что-то не совсем типичное и во многом экспериментальное, то вы сможете втыкать M5 рядом с другими примочками. Но, с другой стороны, если ограничивать себя только M5, то представить кого-то играющего только на одной примочке в наше время крайне сложно.

Хотя и тут возможны варианты. Допустим, вам по ходу песни нужно множество разных положений дисторшен (но не одновременно, а по очереди) — типа поменьше/побольше гейна, поменьше/побольше каких-то частот (высоких, низких, средних). И вот вы покупаете минимум три педали — скример, эквалайзер, перегруз. И жмете на них, добываясь разных окрасов. С M5 вы имеете

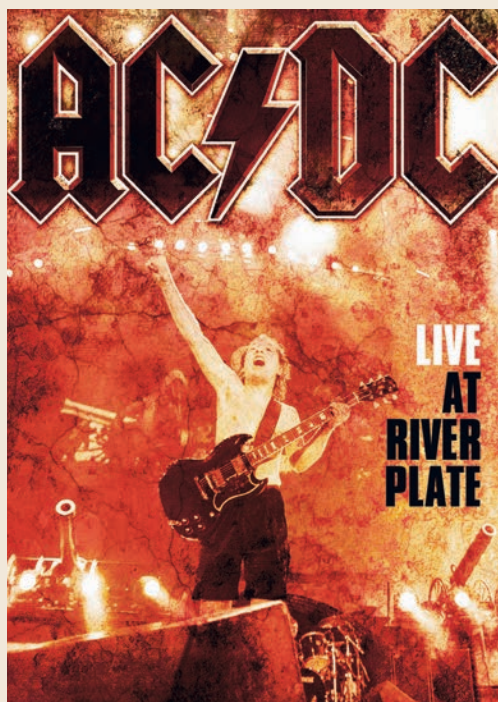
богатейшие возможности в этом плане. Выбрали по примочке под каждый звук, отстроили каждую из них и записали в память. Далее переключаете по очереди звуки и все идет как надо. Другой похожий вариант, когда вам нужны по ходу песни по очереди несколько разных вариантов эха (разные дилей и реверы). В обоих случаях вы можете воткнуть свой M5 просто в цепь с другими примочками.

В любом случае, какими бы ни были ваши предпочтения — процессоры или примочки, — иметь еще и вариант с процессором, моделирующим примочки — это дополнительная степень свободы и возможности выбирать. Поэтому, я уверен (и жизнь уже подтверждает мои взгляды), — новая M-серия не останется без покупателей.

ВЯРД ЛИ ВЫ ПОТАЩИТЕ НА СЦЕНУ ВСЮ СОТНЮ ПЕДАЛЕК. А В M-SERIES РАЗНООБРАЗИЕ — РЕАЛЬНЫЙ ФАКТ



СЕРГЕЙ ТЫНКУ СМОТРИТ НОВЫЕ КОНЦЕРТЫ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ



AC/DC «LIVE AT RIVER PLATE» [2009]

Новый концертный DVD группы AC/DC «Live at River Plate» создан на основе записей с трех выступлений в Буэнос-Айресе в декабре 2009 года.

Испокон веков в рокерольном мире группа AC/DC — живое воплощение неистового драйва. Про них нельзя сказать, что умеют как-то особенно хорошо играть. Их нельзя назвать какими-то невероятно креативными композиторами. Но зато у них есть неисчерпаемый ресурс — бескрайнее море энергии, которой они отлично заряжают окружающих.

Итак, роскошно оформленный DVD, на котором громадный стадион, забитый под завязку, отличный свет, идеальный звук, сами музыканты, несмотря на солидный возраст в самой что ни на есть боевой форме. Куча камер дают отличную картинку со всех сторон. Особенно приятно видеть множество молоденьких девушек, которых зоркая видеокамера весь концерт ловит в свой прищел и по очереди показывает нам для услады очей.

И эти стены усилителей Marshall, и этот Gibson SG Ангуса, и тот Gretsch Малколма, и вечная кепка Брайана, и эти наизусть уже выученные песни — все такое до боли знакомое и свое, уже ставшее давно родным — ну просто какое-то культурное наследие нашей эпохи.

И все было бы просто прекрасно, если бы не одна шпилька. Есть у меня дома DVD с другим концертом AC/DC — это 20-летней давности «Live in Donington». Практически это одно и то же. Разница между двумя концертами минимальна. И даже тот легендарный номер со стриптизом Ангуса присутствует в обоих выступлениях.

Другое дело, что современное шоу снято намного интереснее и звук записан получше. И сама сцена со всякими фишками типа раскачивающегося на колоколе Брайана, поднимающегося на платформе Ангуса, петли от виселицы и прочих штук — стала намного разнообразнее. А в отношении того, как играет группа, как двигаются и ведут себя на сцене участники коллектива, что они исполняют по части репертуара — все то же самое, как будто и не было двух десятков лет.

Поэтому я лично рассматриваю этот DVD не как нечто самобытное и новое, а просто как улучшенную версию (upgrade) той давней концертной записи. Знаете, как бывает иногда со старыми релизами — им делают ремастеринг и прочие модные штучки ради улучшения. Но не всегда это происходит приятным образом. А вот в рассматриваемом случае все, безусловно, удалось на все сто процентов. И нам остается только порадоваться за группу, которая за столько лет не растеряла своих драйва, умения и желания рубить ту самую свою заводную музыку — похоже, ребята действительно не старятся (если только немного внешне). И пусть в отличие от дисков других исполнителей у меня в домашней коллекции DVD от AC/DC будет всего один (два почти одинаковых нет смысла держать) — но зато какой! — его точно хватит, чтобы встряхнуться в любой ситуации.



КОМПАНИЯ GIBSON НЕ ТАК ДАВНО ПРЕДСТАВИЛА ДВЕ НОВЫЕ МОДЕЛИ GIBSON SG, РАЗРАБОТАННЫЕ СОВМЕСТНО С ANGUS YOUNG, КОТОРЫЙ НАряду с TONY IOMMI ИЗ BLACK SABBATH ЯВЛЯЕТСЯ ИКОНОЙ SG

СОЧЕТАЯ ТЭППИНГ, ФЛАЖОЛЕТЫ И ОБРАТО В СВОЕЙ ИГРЕ, ЭДДИ ВАН ХАЛЕН РАСШИРИЛ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ИГРЕ НА ЭЛЕКТРОГИТАРЕ, СОВЕРШАВ «РЕВОЛЮЦИЮ» В ГИТАРНОМ МИРЕ. ЭДДИ СИЛЬНО ПОВЛИЯЛ НА ПОСЛЕДУЮЩЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ГИТАРИСТОВ, ЗАДАВ «МОДУ» НА СКОРОСТНУЮ И ЯРКУЮ ИГРУ В 80-Х ГОДАХ 20-ГО ВЕКА

EVH Wolfgang Set Neck

ТЕКСТ : СЕРГЕЙ ТЯНКУ



Помыкавшись в свое время по разным не очень популярным в гитарном мире фирмам (Music Man, Peavey), великий и ужасный Эдди Ван Хален наконец-то несколько лет назад взмошел на палубу корабля с гордой надписью «Fender Musical Instruments Corporation» на борту и бесстрашно отправился в плавание по беспокойным водам океана мирового гитаризма в бескомпромиссной, украшенной собственным именем — EVH.

Достаточно ожидаемо выстрелив новыми версиями гитары Wolfgang и усилителя 5150, уже ставших классикой, бренд EVH, рожденный быть великим, выдал еще и одну из самых желаемых для любого американского коллекционера гитар — сумасшедший FrankenStrat.

После этого наступило небольшое затишье в выпуске новых продуктов, и поклонники Эдди застыли в ожидании новых сюрпризов. Однако кое в чем они были уверены на сто процентов. Эдди обязательно должен благословить выпуск версии своего инструмента с фиксированным бриджем. И причин тут было две.

Во-первых, Эдди всегда неровно дышал к лесполам (ну, помимо стратовских форм) и нередко использовал эти великие гитары в своей искрометной игре.

Во-вторых, Peavey в свое время делали модель Wolfgang с фиксированным бриджем. Вряд ли бы нынешние партнеры Эдди пошли на сокращение модельного ряда, тем более гитаристы, желающие обладать Wolfgang-ом без флойда, есть и будут всегда. Так почему бы не заработать на этих милых людях, выпустив для них гитару.

Итак, все знали, что модель с фиксированным бриджем будет, но пока на выставке NAMM-2011 не представили новую модель EVH Wolfgang Set Neck, никто не мог догадаться, насколько она будет иная,

нежели классический Wolfgang. Ведь если варианты от Peavey различались только типом бриджа, то пропасть в двух гитарах от EVH намного глубже.

Помимо иного бриджа, новая модель обладает другими грифом и корпусом, а также способом их соединения. Гриф теперь не полностью кленовый, а из махагони с накладкой из палисандра. Гриф вклеен в корпус, основа которого — махагони, а не липа, как на обычном Wolfgang. Сам корпус стал ощутимо толще.

Выражаясь нормальным языком, новая модель Wolfgang сделана максимально близкой к Les Paul. Более того, впечатление усиливается такими новыми для Wolfgang вещами, как четыре расположенными ромбом ручками регулировки, никелированными крышками датчиков и трапециевидными маркерами на грифе. Звукосниматели на новом инструменте, подобно лесполовским, крепятся не прямо в корпус, как на Wolfgang, а посредством пластиковых рамок.

Что ж конкуренцию гитаре Gibson Les Paul десятилетиями пытаются составить множество компаний. И Fender делали много попыток в этом направлении. Взять хотя бы приобретение брендов Gretsch и Guild. И если сходство солид-боди моделей Gretsch было по большей части внешнее, а не по звуку, то вот гитара Guild BluesBird была практически полным аналогом Les Paul. Однако не срослось.

У нового Wolfgang в этом плане есть большое преимущество — это во-первых, большая и очень преданная аудитория поклонников Эдди Вана Халена, а во-вторых, достаточно агрессивный рокерский имидж бренда EVH. Ну и вдобавок невероятно высокое качество гитар Wolfgang, в чем мы, собственно, никогда не сомневались, как и в гитарных талантах самого Эдди.



Vox VDL1 Dynamic Looper

- лупер с двумя независимыми петлями
- неограниченное количество наложений
- общее время записи до 90 секунд
- 11 предварительных эффектов обработки звука, включая имитацию акустической гитары и баса
- 11 эффектов обработки записанных петель
- микрофонный вход для использования в лупах вокала и акустических инструментов

Один в поле воин!

Функциональное оснащение Vox VDL1 Dynamic Looper поражает воображение своим разнообразием, который представляет собой мощную рабочую станцию по созданию полноценных музыкальных композиций. В вашем распоряжении не только лупер с двумя независимыми петлями с неограниченным количеством наложений и общим временем записи до 90 секунд, но и большой набор отличных эффектов для обработки гитарного звука и вокала, а также эффекты для обработки уже созданных петель. VOX Dynamic Looper откроет новые горизонты для ваших живых выступлений!

Ibanez®



И С Т О Р И Я

I B A N E Z

ЧТО ОБЩЕГО ИМЕЕТ ЯПОНСКИЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН, СУЩЕСТВОВАВШИЙ В 19 ВЕКЕ, С ПЕРВОЙ ГИТАРОЙ ДЖИМИ ХЕНДРИКСА, ГИТАРОЙ, НА КОТОРОЙ СЕГОДНЯ ИГРАЕТ ПЭТ МЕТИНИ, ИЛИ ПЕРВЫМ РЭКОВЫМ ПРОЦЕССОРОМ ЭФФЕКТОВ (СДЕЛАННЫМ ПО ЗАКАЗУ ГРУППЫ GRATEFUL DEAD)? КРАТКИЙ ОТВЕТ ОЧЕВИДЕН: IBANEZ. НО БОЛЕЕ ПРОСТРАННО ПОЯСНИТЬ, КАКОВА СВЯЗЬ МЕЖДУ РЕСПЕКТАБЕЛЬНЫМ ЯПОНСКИМ МАГАЗИНОМ 19 ВЕКА В ГОРОДЕ НАГОЙЯ И АМЕРИКАНСКИМИ РОКЕРАМИ-БУНТАРЯМИ 21 ВЕКА, НЕСКОЛЬКО СЛОЖНЕЕ. ВОЗМОЖНО, ЭТО НЕПЛОХОЙ ПОВОД, ЧТОБЫ ПОВЕДАТЬ ГДЕ-ТО МЕЖДУ ЭТИМИ ДВУМЯ ДАТАМИ ИСТОРИЮ КОМПАНИИ IBANEZ

Иногда, на первый взгляд, совершенно прозаичные события могут иметь огромное значение, если посмотреть на вещи более широко. Так случилось и в 1971 году, когда представители компании Hoshino Gakki вышли на Гарри Розенблума и обсудили с ним перспективы совместной деятельности. То, что началось как попытка найти посредника по продаже гитар Ibanez, впоследствии оказалось важной вехой в глобализации гитарной индустрии.

Гарри дал несколько пророческих советов и предложил модель ведения бизнеса, которая впоследствии развилась. Розенблум в то время владел музыкальным магазином под названием «Medley Music» в Ардморе, штат Пенсильвания, а

также компанией Elger, производящей музыкальные инструменты, поэтому перед ним открывались уникальные перспективы. Он разбирался в производстве и дистрибуции гитар. И он умел их продавать. Он сказал производителям гитар Ibanez нечто радикально отличное от того, что они привыкли слышать от своих дистрибьюторов, постоянно требовавших снижения цен: люди готовы платить больше денег за более качественные гитары. Если компания Hoshino хотела добиться настоящего успеха, им нужно было не только сделать хорошую гитару, но также убедиться в том, что она острожена так хорошо, что, лишь достав ее из коробки, на ней можно было бы сразу же играть.

Для представителей Hoshino, которые сами имели большой опыт производства и продаж музыкальных инструментов, его слова прозвучали подобно музыке. «Такого мы никогда раньше не слышали за все время, что мы поставляли нашу продукцию на экспорт, — говорил Йошихиро Хошино много лет спустя. — Фактически надпись «сделано в Японии» означала определенную ценовую категорию. Мы не могли совершенствовать наши инструменты прежде, потому что все, что мы слышали — это «цена, цена, цена». Этот же джентльмен сказал нам: «Почему бы вам не сделать более качественную гитару — я заплачу вам больше» — это было так просто, подобно гласу с небес».

Сотрудничество с компанией Elger началось в 1972 году. С этого момента Hoshino и Ibanez сосредоточились на создании репутации для своих инструментов как обладающих исключительным соотношением «цена/качество», а также на постепенном выходе на лидирующие позиции среди поставщиков гитар в Америке. Надпись «Ibanez» стояла на первых инструментах начинающих гитаристов. Гитары Ibanez стали появляться на сцене и в студии в руках многих профессиональных музыкантов. И, в полном соответствии с советом Розенблума, эти инструменты во всех ценовых категориях имели высокое качество изготовления, и на них можно было играть, достав их прямо из коробки. Но если бы Ibanez только последовали увещаниям Розенблума — «просто делайте более качественные гитары» — возможно, никакой истории бы и не было, не говоря уже о книге. Но, как заметил Рой Мийахара, шестой президент компании Hoshino U.S.A., «мы начали с повышения качества наших гитар. Но мы продолжали делать гитары все лучше и лучше — разные гитары с новым дизайном и новыми характеристиками по доступным для музыкантов ценам».

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЭКСПОРТ ГИТАР

Международный экспорт гитар существует столько же, сколько сами инструменты. Изначально существовали две основные модели производства гитар, приводившие, по большей части, к единому результату. Европейские гитары делались либо отдельными мастерами, иногда прибегавшими к помощи нескольких подмастерьев, либо в больших гитарных мастерских или школах, которые, по сути, были первыми фабриками. В любом случае, на местном рынке редко присутствовало достаточное количество профессиональных музыкантов или аристократов-любителей, чтобы оказать поддержку мелкому производителю, не говоря уже о больших мастерских, поэтому продукцию приходилось сбывать на экспорт.

К началу 20-го века в Европе действовало некоторое количество крупных фабрик. Одной из наиболее успешных была испанская фабрика, принадлежавшая Сальвадору Ибаньесу, которому было суждено сыграть значительную роль в истории компании Hoshino.

МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРОИЗВОДСТВО ГИТАР

Гитары экспортировались в Новый Свет до тех пор, пока не возникло местное производство. А когда это произошло, были налажены постоянные связи с Европой. Например, компания C.F. Martin, основанная в 1833 году и ставшая одним из первых производителей гитар в Соединенных Штатах, имела прямой выход на магазин Иоганна Штауффера в Вене. К началу 1890-х годов американские производители гитар были вполне зрелыми и приобрели сугубо американские черты, отличавшие их от всех остальных, поэтому импорт европейских гитар практически сошел на нет. Когда появились крупные американские производители гитар, рынок США сосредоточился на национальной продукции, хотя на самом деле на американском рынке работали те же факторы, что и в Европе. Вместо того, чтобы пересекать государственные границы, инструменты просто пересекали границы штатов.

Производство гитар пришло в Японию в 1930-х годах, опять-таки в основном под влиянием Европы. Тем не менее в данном случае сама индустрия возникла внутри страны, а не на основе экспорта, как в случае с Северной и Южной Америкой. Компания Hoshino импортировала гитары Salvador Ibanez из Испании в 1929 году и стала сама производить гитары, когда возникли перебои в поставках.

ПУТИ ДИСТРИБУЦИИ

Компания Hoshino не просто импортировала и затем производила гитары еще до 1929 года, она также была первой компанией в Японии, которая стала экспортировать свою продукцию на близлежащие рынки. Это поднимает захватывающую и малоизученную тему, которая важна для истории Ibanez: дистрибуция музыкальных инструментов.

В первое время в Соединенных Штатах музыкальные инструменты в основном продавались через розничные магазины, принадлежавшие музы-





Хошино и в конечном триумфе гитар Ibanez. Во-вторых, экономический строй, возникший после 1945 года, неумолимо поставил весь мир на путь международной торговли. В-третьих, война породила всплеск рождаемости и, как следствие, рост потребительского рынка. К 1972 году все эти факторы соединились, чтобы сделать американский рынок благоприятным для компании Hoshino.

ГИТАРА СТАНОВИТСЯ ОБЪЕКТОМ МАССОВОГО СПРОСА

Первые признаки глобализации гитарного бизнеса и того, что в Америке спрос опережает предложение, появились в начале 1950-х годов. Этот спрос был порожден пока еще не теми, кто родился после войны, а интересом к фолку и классической музыке, существовавшим еще с 1920-х годов.

К началу 1950-х годов фолк-музыка стала пользоваться массовой популярностью, когда благополучные и состоятельные буржуа начали чувствовать приступы ностальгии. Фолк-музыканты, разнившиеся от певших на политическую тематику Вуди Гатри и the Weavers до более мягких Берла Айвза и Теодора Байкела, начали появляться в различных телевизионных шоу и записывать и продавать грампластинки.

Интерес к классической гитаре также начал расти. С такими технологическими новшествами, как нейлоновые струны, изобретенные Альбертом Августином в 1947 году, а также стараниями Андреса Сеговии, все больше и больше американцев слушали этюды Фернандо Сора и транскрипции Баха, звучавшие в концертных залах... а также на их домашних проигрывателях.

ЕВРОПА ВОЗВРАЩАЕТСЯ НА РЫНОК

Эти новые предпочтения покупателей определили спрос на акустические гитары. В то время как высший и низший ценовые сегменты прочно застолбили за собой американские производители, оставалась большая ниша в середине. Примерно в 1953 году две американские компании-дистрибьюторы, «Hershman» в Нью-Йорке и «Wexler» в Чикаго воспользовались этой возможностью и начали импортировать гитары под брендом Goya из Швеции. Это была первая начиная с 19 века серьезная попытка импортировать гитары в США. Краткий период повального увлечения аккордеоном в середине 1950-х годов усилил связи с европейскими производителями инструментов и дал дальнейшее развитие новым каналам дистрибуции.

Спрос на аккордеоны длился недолго, но растущее увлечение молодого поколения рок-н-роллом и электрической гитарой позволило заполнить эту нишу. И снова американские производители держали за собой высший ценовой сегмент рынка музыкальных инструментов, а массовые производители все еще преимущественно занимались изготовлением акустических гитар. Застигнутые врасплох, они вошли на рынок электрических гитар довольно несмело.

В 1957 году производитель аккордеонов из Швеции, компания Hagstrom, начала производство электрогитар, которые поступали на американский рынок под названием Goya. Когда рожденное после войны поколение достигло подросткового возраста, спрос на гитары поднялся до такой степени, что превышал возможности американских производителей. В 1961 году братья ЛоДука объединились с местным итальянским производителем аккордеонов Оливьеро Пигнини и начали импортировать акустические, а позднее и электрические гитары ЕКО.

Гитары европейского производства вступили в агрессивную конкурентную борьбу с американскими массовыми производителями, такими как Harmony, Kay и Valco, действовавшими на растущем как на дрожжах рынке инструментов для новичков.

Легендарный «гитарный бум» 60-х начался.

...И В ЭТО ВРЕМЯ ДЕБЮТИРУЮТ ЯПОНЦЫ

После Второй Мировой войны японские производители, такие как Hoshino, перестраивали свой бизнес, и к ним присоединилась растущая волна новых компаний. Впереди всех была часто бывшая исключением из общих правил компания Hoshino, к тому времени уже возобновившая продажи на экспорт. Но все же большую часть 1950-х годов гитары, сделанные в Японии, в Японии и оставались.

Тем не менее растущий спрос на гитары в Соединенных Штатах в конце 1950-х годов вынудил нескольких мелких американских импортеров/дистрибьюторов обратить свой взор на Японию как на новый источник недорогих гитар. Вскоре после этого другие американские компании присоединились к ним. Одна из старейших компаний, «Chicago's Westheimer Sales», начала импортировать гитары Kingston и Teisco примерно в 1959 году. Следующей стала нью-йоркская компания «Buegeleisen & Jakobson», которая сначала импортировала электронные компоненты (микрофоны и звукосниматели) для вторичного рынка, а позднее и гитары Kent и Winston.

К началу 1960-х годов американский рынок гитар был слишком велик и рос чересчур быстро, чтобы с возрастающим спросом могли справиться объединенными усилиями американские и европейские производители. Ворота, сдерживающие поток японских акустических и электрических гитар, начали приоткрываться. В то время как лишь немногие гитары продавались под собственными наименованиями, большинство из них, в соответствии с давней традицией массового производства, носили множество имен, придуманных импортерами/дистрибьюторами.

БУМ ПРЕКРАЩАЕТСЯ

Гитарный бум 60-х получил дополнительный толчок от Британского Вторжения, возглавляемого The Beatles, приехавшими в Америку в 1964 году. Поток гитар просто лился из американских фабрик по направлению к американским портам. Это был настолько выгодный бизнес, что американские компании, такие как

«Кара», «Alamo» и «Magnatone» расширялись, чтобы захватить и сегмент рынка гитар для начинающих. Успех гитарного бизнеса породил безумие даже у крупных корпораций, характерным примером чего стало приобретение Fender компанией CBS в 1965 году. Конгломераты, чьим основным профилем деятельности была продажа бензина, или гостиничный бизнес, или даже торговля марками, один за другим скупали американские гитарные компании или становились импортерами либо дистрибьюторами.

Как и в большинстве случаев бума, гитарный бум длился недолго. Продажи в массовом сегменте рынка упали в 1967 году, а в следующем году огромная компания Valco-Kay, ставшая результатом слияния двух гигантов массового производства музыкальных инструментов из Чикаго, была объявлена банкротом. Также это затронуло многие японские компании. За несколькими исключениями, например Hagstrom и Framus, повышение издержек производства выбило европейских производителей со ставшего шатким американского



рынка. К 1970 году, за исключением компании Harmony (которой удалось протянуть до 1976 года), все американские компании прекратили производство гитар начального уровня.

ИМИТАЦИЯ — ЭТО САМАЯ ВЕЛИКАЯ ФОРМА... ПРИХОД ЭРЫ КОПИЙ

Успех гитарного бума нес в себе семя гитарного упадка. Не то чтобы все, кто хотели иметь гитару, уже купили ее, просто гитары стали настолько популярны, что люди принялись искать нечто лучшее. Эта эра увидела рождение современных «гитарных богов». Конец 60-х и начало 70-х были годами славы для Блумфилда, Клэптона, Хендрикса и бесчисленного множества новых гитарных икон.

Так или иначе, данные перемены в потребительских вкусах стали поводом для того, чтобы этот «мыльный пузырь» лопнул, а в дизайне гитар и гитарном бизнесе произошли существенные изменения.

Внешним проявлением наступления нового порядка стало пришествие «эры копий». Идея создания одной гитары по мотивам другой была не нова. Ранние цельнокорпусные модели от Harmony и Kay были (здесь есть ирония, учитывая последующие события) плохими интерпретациями Gibson Les Paul, так же поступали и многие японские производители. К началу 1960-х годов как европейские, так и японские производители выпускали гитары, бывшие неточными копиями Fender Jazzmaster.

Когда наступили 1960-е, все больше японских гитар повторяли популярные формы своих европейских конкурентов.

Но истинным началом эры копий можно считать выставку NAMM (Национальная Ассоциация Продавцов Музыкальных Инструментов) в 1958 году, на которой Gibson представили переиздание своей модели Les Paul Custom. Гитара привлекла внимание японских производителей в плане воспроизведения. К 1969 году на рынке США появились первые копии Les Paul Custom с привинченными грифами. Подделки под другие популярные американские модели гитар вскоре последовали за ней.

Однако природа, лежащая в основе этих рыночных изменений, намного более важна, чем внешний

облик гитар. С началом эры копий присутствие американских и европейских производителей в секторе массовых инструментов снизилось до нуля. Их место заняли японцы, а японские производители более не предлагали инструментов оригинальной формы и с массой переключателей. Теперь, на какую бы японскую гитару ни посмотрели производители гитар и басов Fender, Gibson или Martin, они всюду видели свое собственное отражение. Сначала их это забавляло. Потом забавам пришел конец. Японцы вступили в прямую конкуренцию с ними.

Сейчас мы знаем, что последовало за этим. Американским компаниям потребовалось некоторое время на осознание произошедшего. Но к тому времени японцы значительно повысили качество гитар и стали грозными конкурентами. Они перешли к производству высококачественных инструментов, и постепенный рост курса йены вынудил остальных импортеров/дистрибьюторов искать гитары для начинающих в других местах. Корейские производители гитар появились в 1969 году, и к середине 70-х годов Корея стала основным источником гитар начального уровня.

Точно так же, как и в свое время японцы, корейские производители гитар впоследствии захватили всю низшую и среднюю ценовую нишу на рынке. По мере того как росло качество корейских гитар и они переходили в более высокую категорию, открылись возможности и для новых стран. В наши дни гитары делают на всем земном шаре — такой оборот событий казался невероятным много лет назад.

СОЗДАНИЕ НАСЛЕДИЯ

Глобализация производства гитар, вероятно, была неизбежна. Тогда как раз настало самое время для наступления нового порядка. Но, когда Хошино постучался в дверь компании Elger, это повлекло за собой серию событий, которые впоследствии сыграют центральную роль и окажут огромное влияние на историю гитар. Перед вами история тех событий, история гитар Ibanez, семьи Хошино, и в итоге невероятных совместных усилий американских и японских поклонников гитары из компании Hoshino U.S.A., сыгравших решающую роль в эволюции Ibanez.



ЙОШИХИРО ХОШИНО (НЫНЕШНИЙ ПРЕЗИДЕНТ HOSHINO) В СЕМИЛЕТНЕМ ВОЗРАСТЕ. ИМЕННО ЙОШИХИРО ПОДАЛ ИДЕЮ СОЗДАТЬ ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛИАЛЫ ВМЕСТО ТОГО, ЧТОБЫ ПОЛАГАТЬСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НА СТОРОННИХ ДИСТРИБЬЮТОРОВ, ЧТО ПРИВЕЛО К ВОЗНИКНОВЕНИЮ КОМПАНИИ HOSHINO U.S.A.

История гитар Ibanez уходит своими корнями в Японию конца 19 века и напрямую связана с благосостоянием семьи Хошино. К началу 20 века книжный магазин, принадлежавший семье Хошино и основанный Матцухиро Хошино в городе Нагойя, уже укрепил за собой прочную репутацию надежного поставщика учебников для школ по всей стране.

В 1908 году семья Хошино расширила ассортимент магазина и создала отдел музыкальных инструментов, первоначально занимавшийся поставкой органов с ножным приводом министерству образования, которое до того закупало у них учебники.

Новый отдел возглавил 23-летний Йошитаро Хошино, который большую часть своего времени занимался тем, что зарабатывал кли-

ентскую базу для новой продукции, поставляемой компанией. Его труды увенчались успехом, и семья Хошино приняла решение еще больше расширить бизнес в области оптовой торговли музыкальными инструментами. В 1908 году была основана компания «Hoshino Gakki Ten – The Hoshino Musical Instrument Company».

Четыре сына Йошитаро: Риохеи, Джампеи, Масао и Йошихиро (сегодняшний президент группы компаний Hoshino) оказали большое влияние на музыкальный бизнес семьи Хошино. Первым из них, кто принял участие в семейном предприятии, стал старший сын Риохеи.

Риохеи хорошо изучил английский язык в средней школе, и в 1926 он стал использовать свои познания для того, чтобы помочь отцу повысить продажи музыкальных инструментов на рынках смежных стран. В 1929 году Риохеи окончил престижную муниципальную коммерческую школу в Нагойе и приступил к полноценной работе вместе с Йошитаро.

ГИТАРЫ SALVADOR IBANEZ

В 1929 году компания Hoshino Musical Instrument начала импортировать первые гитары под названием Salvador Ibanez из Валенсии, Испании. Производитель этих гитар Сальвадор Ибаньес открыл маленькую гитарную мастерскую в Валенсии, Баха Сан-Франциско, примерно в 1875 году. В начале 20 века он переехал в Кале Падре Рико, где построил крупнейшую во всей Испании фабрику по производству гитар.

После смерти Сальвадора Ибаньеса в 1920 году его дело унаследовали два его сына.

Гитары появились в Японии одновременно с феноменом мандолинного оркестра где-то на рубеже 20-го века. Гитара начала использоваться

как солирующий классический инструмент в руках таких музыкантов, как гитарист и композитор Моришиге Такеи, который сыграл свой первый концерт в 1921 году. Интересен тот факт, что в том же 1929 году, когда компания Hoshino начала импортировать гитары Salvador Ibanez, свое первое концертное турне по Японии сыграл маэстро Андрес Сеговия. Гитары пользуются популярностью в Японии и по сей день.

НЕТ ХУДА БЕЗ ДОБРА

На первый взгляд, 1929 год казался плохим годом для расширения музыкального бизнеса семьи Хошино. Разумеется, понадобилась недюжинная отвага, чтобы предпринять столь серьезный шаг именно в этом, неудачном году. Но внезапно он оказался очень благоприятным — по крайней мере, для той области бизнеса, куда вступила семья Хошино.

Когда в октябре 1929 года обвал на фондовом рынке в США вызвал финансовое цунами, которое прокатилось по всему миру, экономика Японии рухнула, как и в любой другой стране. Банки и крупные компании закрывались одна за другой. К 1930 году более чем 400 000 человек потеряли работу. Наряду с экономической депрессией, Япония вступила в эпоху мучительных политических и социальных переворотов, что в итоге привело к участию Японии во Второй Мировой войне.

Творящаяся неразбериха не подавила музыкальный бизнес семьи Хошино, но заставила японцев искать обходные пути, и происходящие беспорядки в конечном итоге способствовали популяризации музыкальных инструментов в Японии. Когда песня «Kage wo Shitaite» стала главным хитом 1932 года, поклонники бросились покупать мандолины и гитары, чтобы сыграть эту песню самостоятельно.

ЯПОНСКИЙ РЫНОК ВЗРЫВАЕТСЯ

Хошино оказался в нужном месте в нужное время. Импортируемые модели Salvador Ibanez пользовались огромным успехом. Компания начала импортировать струнные инструменты и аксессуары из Чехословакии, а также струны «Black Diamond» из Соединенных Штатов. В 1931 году компания Hoshino Musical Instruments выпустила свой первый



каталог музыкальных инструментов, включавший в себя духовые инструменты, ударные, скрипки, а также гитары Salvador Ibanez.

В то время компания Hoshino была всего лишь одной из многих компаний в Японии, торгующих оптом, прочие продавцы располагались в Токио и Осаке. Сложной задачей было найти новые источники поставок инструментов. Поскольку Риохеи Хошино знал английский язык и был более всех склонен к путешествиям, на его долю выпал поиск новых инструментов для импорта.





Он находил мандолины, барабаны и различные аксессуары в Германии и Италии. Из Соединенных Штатов он привез барабаны Ludwig, которые компания Hoshino начала поставлять в Японию в конце 1930-х годов. Поставки прибывали в порт Нагойя, примерно в десяти милях от местонахождения компании. В те дни, до создания современной транспортной инфраструктуры, десять миль — это было очень большое расстояние, и работникам Hoshino приходилось привозить в порт ручные тележки, нагружать на них столько гитар, сколько влезало, а затем тащить их до склада.

1935 ГОД: РОЖДЕНИЕ IBANEZ

К 1935 году рынок музыкальных инструментов в Японии был довольно стабильным, а спрос начал расти. Компания Salvador Ibanez оказалась не в состоянии удовлетворить нужды Hoshino, поэтому компания Hoshino Music Instrument приняла решение производить струнные инструменты самостоятельно.

Это решение было не таким трудным, как может показаться, поскольку город Нагойя, где была расположена компания, издавна был известен как «колыбель струнных инструментов», потому что в нем находилось множество мастерских. Первая фабрика компании Hoshino была расположена в районе Йасуда Дори, Шова-ку, и на ней работало приблизительно тридцать мастеров. Чтобы создать преемственность с импортируемыми инструментами, Хошино решил опустить слово «Salvador», и новые гитары были названы просто Ibanez.

В этот момент оригинальная линейка гитар Salvador Ibanez исчезает из нашего повествования. Мы можем лишь строить догадки о последующей судьбе некогда крупнейшей гитарной фабрики в Испании, но нам известно, что в период с 1936 по 1939 год Испания была охвачена кровавой граж-

данской войной, и многие фабрики были захвачены бунтующими рабочими. Перед началом Второй Мировой войны испанские порты были блокированы Англией и Францией, и это обстоятельство вряд ли располагало к обеспечению постоянных поставок гитар для удовлетворения растущего спроса на другой стороне земного шара.

ЗА ПРЕДЕЛАМИ СТРАНЫ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА

Компания Hoshino Music Instrument вскоре устремилась свой взор за пределы Японии. В 1935 году Hoshino стала первой японской компанией, экспортирующей инструменты по всему региону, и вскоре превратилась в ведущего поставщика музыкальных инструментов на рынки Кореи, Северо-Восточного Китая, России и южно-азиатских островов.

Всего лишь два года спустя собственное производство компании Hoshino превысило 1000 гитар в месяц. Новые акустические гитары Ibanez завоевали большую популярность. Качество было настолько высоким, что многие музыканты даже не догадывались, что новые гитары были сделаны не в Испании. Компания Hoshino стала полноценным производителем гитар.

К концу 1930-х годов компания начала экспортировать небольшие партии музыкальных инструментов и аксессуаров в Соединенные Штаты, установив деловые отношения с такими компаниями, как National, David Hansser, Grossman и другими.

ОДНА КАТАСТРОФА ЗА ДРУГОЙ

Тем не менее успех компании Hoshino как производителя длился недолго. В 1939 году сильный пожар уничтожил фабрику в Шова-ку. Компания перенесла свои производственные мощности в район Хиросечо, Шова-ку, и вновь принялась делать гитары, но уже в намного меньших масштабах. Но и это предприятие было вскоре приостановлено с началом Второй Мировой войны, так как производство всех товаров не первой необходимости регулировалось государством. Музыкальные инструменты возглавили этот список товаров не первой необходимости, и их производство было строжайше запрещено. Но даже без новых законов поставки необходи-



Слева направо: Йошихиро, Джампени и Масао Хошино во время совместного путешествия в 1962 году.

мых для изготовления гитар материалов прекратились. Для того чтобы выжить, компания Hoshino Music Instrument прекратила производство гитар и начала делать прочие товары.

В какой-то момент работники фабрики, обладавшие значительными навыками по работе с деревом, были вынуждены делать деревянные ручки для чемоданов.

Вторая Мировая война нанесла семье еще большие потери. Все четыре сына Йошитаро Хошино один за другим были призваны на фронт. Простившись со всей своей семьей, Йошитаро был вынужден прекратить свой бизнес и сдать фабрику в Шова-ку в аренду другой компании.

Затем война поразила и дом Йошитаро. 19 марта 1944 года Нагойя была подвергнута бомбардировке. Все имущество Хошино было уничтожено, включая фабрику в Шова-ку и магазин в Нагойе.

Потеря всего успешного дела, которое было создано за десятилетия упорного труда, сломила Хошино. Но несчастья не могли продолжаться вечно. Хотя Йошитаро Хошино и потерял все свои сбережения, ему посчастливилось увидеть всех своих сыновей, вернувшихся домой целыми и невредимыми.

ВОССТАВШИЙ ИЗ ПЕПЛА

После того как она потеряла все, семья была вынуждена начинать с нуля, и потекли годы тяжелого труда. В 1948 году Йошитаро Хошино вновь открыл бывший когда-то солидным семейный магазин — на этот раз он находился в деревянном сарае. Но ежедневная рутинная работа начала приносить свои плоды. К 1950 году оптовые продажи компании Hoshino на внутреннем рынке возобновились в полном размере. Все сыновья Йошитаро Хошино помогали отцу, в том числе и самый младший, Йошихиро, который лишь недавно окончил муниципальную коммерческую школу в Нагойе. Йошихиро в течение непродолжительного времени поработал в другой компании, которая занималась экспортом фарфоровых изделий. Его работа заключалась в подготовке документов на экспортные поставки — этот опыт вскоре ему пригодился.

Деловая обстановка в Японии после Второй Мировой войны была совершенно иной, нежели до войны. Конкуренция в музыкальном бизнесе была крайне обострена. Периодически во время войны компании приходилось производить керамические настольные лампы и дыроколы, чтобы остаться на плаву.

Вскоре стало ясно, что внутренних продаж недостаточно, чтобы обеспечить прибыльность компании. По счастливой случайности, среди документов, спасенных из разрушенного во время войны здания, обнаружился список контактов зарубежных заказчиков компании Hoshino.

Отталкиваясь от этого списка, компания обратила свой взор на зарубежные рынки и возобновила поставки на экспорт. Поскольку немногие компании хотели связываться со многочисленными ограничениями на экспорт продукции, устанавливаемыми японским правительством, у Hoshino было куда меньше конкурентов, чем на внутреннем рынке, и компания процветала.

Вдобавок опыт Йошихиро в оформлении экспортных документов позволил компании продвигаться еще дальше, невзирая на неожиданные сложности, например, отсутствие пишущей машинки с английским шрифтом, необходимой для заполнения форм заказов. Йошихиро удалось найти мастерскую по починке пишущих машинок, где за «небольшой подарок» ему позволили пользоваться некоторыми из отремонтированных машинок.



ПЕРВЫЕ ГИТАРЫ

Вся документация компании Hoshino была уничтожена во время бомбардировок Нагойи, и единственным источником информации могут служить ранние рекламные материалы Ibanez. Тем не менее фотография гитар Hoshino 1930-х годов есть на обложке обгоревшей брошюры 1938 года издания, чудесным образом извлеченной из руин книжного магазина семьи Хошино.

Этот каталог, сохранившийся, вероятно, в единственном экземпляре, предлагает полную линейку акустических гитар с плоским и выгнутым верхом. Гитары Hoshino назывались числовыми обозначениями, а не именами, что было типично для экспортных моделей. На голове грифа не было логотипа, а внутри корпуса вместо бумажного ярлыка был изображен герб в европейском стиле, на котором были два стоящих на задних лапах льва и лента с надписью «с mon uicu droie».

Серия включала в себя классические гитары с жильными струнами (№№ 437, 530), несколько симпатичных гитар с выгнутым верхом цвета «sunburst» (№№ 250, 1937, 1936) и несколько гитар с плоским верхом, которые могли быть либо с приклеенным струнодержателем, либо со струнодержателем в форме трапеции и незакрепленным порожком (№№ 224, 225, 410, 430, 1010).

Многие, хотя и не все, модели имели разметку накладок грифа на

десятом ладу, а не на девятом. Некоторые гитары с плоским верхом имели необычные струнодержатели без втулок для крепления струн, с заостренными краями и сердцевидной формы. Модель с плоским верхом № 1010 имела голову грифа без пропилов под колки и обычный струнодержатель со втулками. Модель № 225 с плоским верхом окрашивалась в цвет «sunburst», а на ее верхней деке были нарисованы две ящерицы. Модель № 1937 имела выгнутый верх и резонаторное отверстие в форме буквы «f», а также окантованную накладку грифа с красивыми инкрустациями. Оптовые цены в то время лежали в диапазоне от 8 йен за модель № 410

с плоским верхом до 30 йен за модель № 250 с выгнутым верхом и круглым резонаторным отверстием.

Возможно, этими гитарами не ограничивалась вся линейка компании Hoshino, но они отражают облик гитары той эпохи. Необходимо заметить, что любые из этих гитар, дошедшие до наших дней, представляют собой большую редкость.

МЕДИАТОРНЫЙ БИЗНЕС

Интересно, что первым товаром, успешно экспортируемым компанией Hoshino в США, стали гитарные медиаторы. Большинство медиаторов в то время подражали черепашему панцирю, но японские медиаторы Hoshino делались из натурального материала. Медиаторы были очень дорогими, но завоевали большую популярность. Первый американский заказ на медиаторы поступил в 1951 году от нью-йоркской компании «Buegeleisen & Jacobson». Этот заказ воодушевил компанию Hoshino, которая удвоила свои усилия и от экспорта аксессуаров постепенно перешла к экспорту музыкальных инструментов.

Экспортные поставки Hoshino продолжали расти, но с бизнесом в Японии по-прежнему были затруднения. В 1955 году компания прекратила оптовые продажи внутри страны. Этот пробел продолжался до 1981 года, когда возродившийся спрос на продукцию Hoshino в Японии привел к созданию филиала, занимавшегося дистрибуцией внутри страны, Hoshino Gakki Hanbai Co, Ltd.



ЗА ПРЕДЕЛАМИ СТРАНЫ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА... ВНОВЬ

Одним из культурных событий, которые позволили компании Hoshino снова вернуться в гитарный бизнес, стал рост популярности музыки рокабилли в середине 50-х годов. К 1957 году компания экспортировала гитары под брендами «Star», «Royal» и «Imperial». Электрические гитары делались для компании Hoshino компанией Tokyo Sound Company, в то время как акустические гитары делались компанией Kuroyanagi Gakki.

Члены семьи припоминают, что закупочная цена этих гитар была эквивалентна приблизительно двум долларам, а продавались они примерно по 2,5\$. Эти гитары экспортировались в Азию, а некоторые из них — в Соединенные Штаты. В течение нескольких лет компания скупала все гитары, изготавливаемые Tokyo Sound, но вскоре после этого Hoshino начали подумывать о том, чтобы вернуться к самостоятельному производству.

Одним из первых уроков, которые Хошино извлек для себя, было обеспечение стабильного качества. Требования к инструментам росли, а по мере того как росли продажи, возрастало и количество претензий. В ответ на это компания стала проводить политику 100%-ной проверки инструментов перед отгрузкой, что было беспрецедентным случаем в тех странах, куда экспортировались товары. Как это часто происходило, когда Хошино вводил инновационные идеи, от критиков не было отбоя. Некоторые считали проверку пустой тратой времени. Но критика вскоре утихла, как только удовлетворенность покупателей качеством резко возросла. Бескомпромиссная политика компании принесла далеко идущие результаты.

Пристальное внимание, уделяемое проблемам качества, стало одной из наиболее значимых причин успеха гитар Ibanez во всем мире. Строгий контроль качества не только помог компании Hoshino подстроиться под нужды американского рынка, это стало традицией, которая продолжает свое существование и по сей день — даже в местах, отстоящих от родного города Хошино на тысячи миль. Сегодня Hoshino



КОМПАНИЯ HOSHINO GAKKI. 1959 ГОД. ВТОРОЙ СЛЕВА — ДЖАМПЕИ ХОШИНО; КРАЙНИЙ СПРАВА И КРАЙНИЙ СЛЕВА — ПРЕДСТАВИТЕЛИ КОМПАНИИ ROSE MORRIS U.K. (КРУПНЕЙШИЙ ИНОСТРАННЫЙ ЗАКАЗЧИК HOSHINO В ТОТ ПЕРИОД)

U.S.A. — это единственная крупная гитарная компания в Соединенных Штатах, которая тщательно проверяет и отстраивает каждую сделанную гитару, независимо от того, является ли инструмент произведенной в Китае моделью для начинающих или выпущенной ограниченной партией моделью из японской серии Prestige. В то время как другие компании, возможно, так же строго, как и Ibanez, относятся к качеству профессиональных моделей, их импортируемые инструменты начального уровня часто подвергаются только контролю по партиям и выборочным проверкам.

К ВЛАСТИ ПРИХОДИТ НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ

На исходе 1950-х годов основатели компании Hoshino передали бразды правления в руки молодого поколения. Жена Йошитаро Тама, поддерживавшая его и в радости и в горе, скончалась в октябре 1959 года. В следующем году старший сын Йошитаро Риохеи, так много сделавший для успеха компании в первые годы ее существования, умер в возрасте 49 лет. Президентом компании стал второй сын Йошитаро Джемпеи. Создатель компании Hoshino Musical Instrument Йошитаро Хошино пережил свою жену и сына и умер в январе 1963 года в возрасте 72 лет.

ПОЧЕМУ ИМЕННО «STAR»?

Во многих каталогах компании Hoshino слово «star» («звезда») присутствует в качестве части наименования серии, отчего каталог читается почти как карта звездного неба. Вот лишь несколько наименований: Axstar, Artstar, Roadstar, Starfield; помимо этого были еще барабаны Star Drums, откуда произошла современная компания Tama (еще один легендарный вклад Хошино в музыкальное искусство).

Причина проста — фамилию «Хошино» можно примерно перевести на английский язык как «star field» («звездное поле»).

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ КОМПАНИЯ ТАМА

Новый президент Джемпеи Хошино, выпускник Университета иностранных языков в городе Осака, свободно говоривший по-английски, сконцентрировал все усилия на освоении новых зарубежных рынков. В 1960 году Хошино принял решение объединить все свои гитарные бренды под единым именем Ibanez и, хотя компания продолжала делать инструменты под брендами, предлагаемыми заказчиками, основным брендом всегда оставался Ibanez. В 1962 году Джемпеи решил возобновить про-

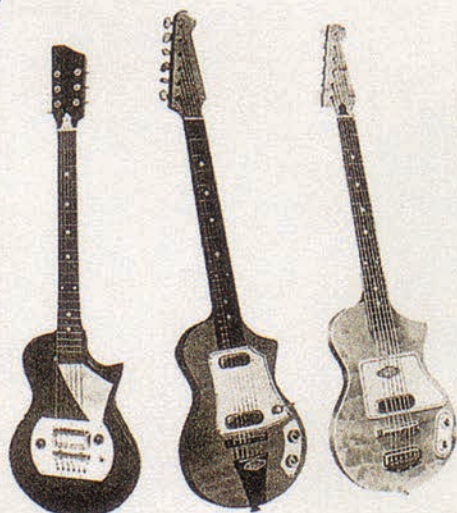
1957 7



No. EG-1570 Single pick-up. Improved design, built into body. highly responsive. Tone and volume controls. In ebony black and black rose finish. Length: 36 1/2" Width: 10 1/2" Weight: 4 1/2 lbs.

No. EG-1580 Double pick-up. Solid maple body, highly polished, controls for volume and tone, microphone switch, hardwood fingerboard. Length: 36 1/2" Width: 10 1/2" Weight: 5 1/2 lbs.

No. EG-1590 Solid type spanish electric, selected solid wood body, hand polished, single pick-up with microphone control for volume and tone. Length: 37 1/2" Width: 10 1/2" Weight: 4 1/2 lbs.

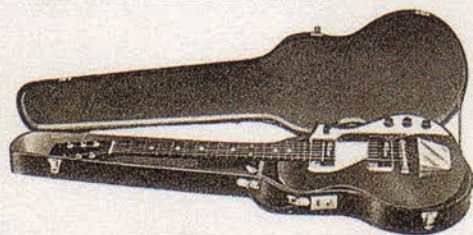


No. 1570

No. 1580

No. 1590

ELECTRIC GUITAR - SHAPED CASES



No. EG-1800

No. EG-1810

No. EG-1800 & EG-1810

Solid type Spanish electric. Selected solid wood body, hand polished. Two separate pick-ups with microphone control for volume. Two tone microphone switch. Hardwood fingerboard.

No. EG-1800 : Maple finish

No. EG-1810 : Ebony black finish

Length : 36 1/2" Width : 11 1/2" Weight 5 1/2 lbs

Leather cloth, flannel lined, heavy nickel plated lock and catches.

изводство электрогитар и усилителей, и компания Hoshino построила фабрику площадью в 5800 кв. м. Новый производственный филиал был назван «Tama Seisakusho, Inc.» (или «Производственная компания Тата») в честь покойной жены Йошитаро. Йошихиро, четвертый сын Йошитаро, стал президентом нового производственного отделения. В 1981 году название «Производственная компания Тата» было изменено на сегодняшнее настоящее название, Hoshino Gakki Co., Ltd., а имя «Тата» стало ассоциироваться исключительно с производством ударных инструментов.

Точно так же, как и в Соединенных Штатах, на 1964 год в Японии пришелся пик популярности электрогитар, совпавший с пиком популярности the Beatles. В то же время Олимпийские игры 1964 года, проводимые в Токио, и растущее благосостояние населения спо-

собствовали распространению как телевидения, так и других способов проведения досуга по всей Японии. Популярность рок-групп (именуемых «Групповыми звуками» на очаровательном и странном популярном жаргоне, известном как «японский английский») росла.

Йошихиро Хошино отметил, что тенденция, которая повторилась два десятилетия спустя с пришествием MTV, была такова, что телевидение превратило музыку из исключительно слуховой формы восприятия в мощный визуальный элемент. Гитары стали атрибутом моды.

В то время Ibanez был официальным брендом компании Тата. Но на протяжении 1960-х годов, как и у любого другого японского производителя гитар в тот период, вся продукция могла выпускаться под брендом, выбираемым заказчиком, и большая часть гитар носила другие названия.

В те ранние годы коммуникации были несоизмеримо более медленными в сравнении с современным, живущим со скоростью света, миром. Заказы обычно размещались при личной встрече, когда дистрибьютор приезжал либо в Японию, либо к зарубежным представителям компании Hoshino. Часто заказы прогнозировались на шесть месяцев или на год вперед.

В 1966 году Хошино принял решение, что компания должна возобновить производство ударных инструментов, но, что касается изготовления гитар, то было более выгодно производить их силами сторонних производителей по спецификациям компании Hoshino.

До конца электрогитарного бума в Японии, который наступил в 1968 году, компания Hoshino сотрудничала с двумя фабриками: Fujigen Gakki в Матцумото и Teisco Toyoshina.

Компания Teisco Toyoshina вскоре оставила бизнес, и многие опытные мастера, работавшие в ней, перешли в компанию Fujigen. В 1970 году большинство электрических гитар компании Hoshino производились на фабрике Fujigen, и тесное сотрудничество между этими двумя компаниями продолжается по сей день.

ЙОСИХИРО ХОШИНО ДУМАЕТ О ЗАГРАНИЦЕ

Послевоенный опыт по ведению экспортно-импортных операций позволил компании Hoshino проникнуть в суть потенциальных проблем и будущих возможностей. По их наблюдениям, появилась возможность ведения новой и довольно необычной для японских компаний, которые часто вели себя довольно консервативно, деловой стратегии.

Очень важно было приобрести уверенность в своих силах. Президент компании Йошихиро Хошино описал это так: «Когда мы возобновили экспорт после войны, мы заботились только о сроках поставки. Но по мере того как наша компания росла, мы осознали, что нам нужно переосмыслить то, как мы ведем свой бизнес.

Мы импортировали одинаковые товары от многих различных производителей. Чтобы конкурировать между собой, они снижали цены сильнее, чем мы могли себе предста-



Ibanez 480, 1965 год.



Модель Elger Star, 1960 год. Одна из первых гитар, сделанных на фабрике Tama.

вить, но мы усвоили горький урок: из-за низких цен мы не получали никакой сервисной поддержки после покупки. Мы бы никоим образом не хотели поставить в те же условия людей, покупающих инструменты, поставляемые нами на экспорт».

Еще одной сложностью была работа с большим количеством дистрибьюторов в Соединенных Штатах — временами их количество достигало сорока, и каждый из них имел свои ограниченные деловые интересы, сосредоточенные исключительно на той территории, где он вел деятельность.

Для компании Hoshino было практически невозможно получить общую картину потребительского спроса на самом большом мировом рынке. И, разумеется, сорок различных дистрибьюторов вели свой бизнес сорока различными путями, что создавало дополнительные трудности.

Чтобы разрешить данную проблему, Йошихиро Хошино выдвинул идею открыть агентство, что подверглось критике со стороны остальных японских бизнесменов, поскольку это был крайне новый и необычный подход для них. Мысль была простой: Хошино хотел основать собственное «агентство» на каждом из крупных экспортных рынков, которое бы отвечало за продажи и сервисное обслуживание продукции, поставляемой компанией Hoshino. В результате достигался лучший контроль и большая гибкость, а также лучше удовлетворялись запросы потребителей.

БОЛЬШАЯ ИГРА

Йошихиро Хошино отменил всю критику. После того как он открыл несколько агентств в Европе, пришло время большой игры — Соединенные Штаты. Освоение американского рынка было сопряжено с

риском. Открытие агентства в США потребовало бы прекратить поставки многочисленным дистрибьюторам компании Hoshino и, более того, объединить все модели гитар под единым брендом — Ibanez.

В итоге Хошино удалось найти потенциального партнера — продавца и производителя гитар по имени Гарри Розенблум, которого семья Хошино знала по его поездкам в Японию в качестве представителя компании Martin Guitar.

В 1971 году после длительных переговоров Розенблум и компания Hoshino ударили по рукам. Год спустя компания Hoshino Gakki Ten стала участником компании Elger (названной по первым буквам имен детей Гарри Розенблума, Эллен и Герсон). В 1981 году компания Elger была реорганизована в Hoshino U.S.A.

С 1908 года, когда в книжном магазине Хошино впервые появились музыкальные товары, был пройден длинный и тяжелый путь. Компания Hoshino предприняла большой шаг для того, чтобы заявить о себе как о серьезном игроке на самом большом и самом конкурентном в мире рынке музыкальных инструментов.

ГАРРИ РОЗЕНБЛУМ И ELGER GUITARS

Компания Elger была основана Гарри Розенблумом, которому принадлежал музыкальный магазин «Medley Music», расположенный в весьма зажиточном пригороде Филадельфии, называемом Главным Проездом. В 1959 году Розенблум обратил внимание на возрастающую популярность фолк-музыки и решил приняться за производство акустических гитар. Он приобрел старую деревообрабатывающую фабрику, выпускавшую пропеллеры для самолетов во время Первой мировой войны. Так появилась компания Elger.

Изначально гитары Elger имели плоский верх. Позднее Розенблум купил несколько корпусов с выпуклым верхом, оставшихся от распродажи компании Eriphone (которая располагалась в Филадельфии до того, как ее приобрела компания Gibson), и использовал их для разработки собственной серии. С 1959 по 1965 годы было сделано 3000 американских гитар Elger.

Магазин Розенблума «Medley Music» торговал гитарами Hoshino, а также барабанами Star. Бизнес раз-



Ibanez 2350



Рой Мийахара как движущая сила системы контроля качества.

растался, и к 1970 году Розенблум начал импортировать японские гитары под брендом Elger, став одним из первых производителей гитар, разместивших американский бренд на импортируемых инструментах.

КОМПАНИЯ ELGER

Будучи розничным торговцем продукцией компании Hoshino, импортером, дистрибьютором и производителем, Розенблум располагал всем, что было нужно Хошино для создания агентства. Особенно ценным был производственный аспект. По словам шестого президента компании Hoshino Роя Мийахары, семья Хошино намеревалась использовать оборудование и опыт производства компании Elger для создания на базе службы контроля качества, а возможно, в дальнейшем и для разработки собственных моделей.

Вдобавок ко всему, поскольку компания Elger была невелика и не имела громкого имени, от компании Hoshino не потребовалось бы делать огромных вложений. В 1971 году Хошино сделал Розенблumu первое предложение.

Переговоры проводились в Лос-Анджелесе и шли весь день и всю ночь. Нетерпимые Хошино в один из моментов разбудили спящего Розенблума ни свет ни заря, чтобы продолжить обсуждение. Но к конечно-му соглашению Розенблум и компания Hoshino Gakki Ten пришли лишь в конце года, на европейской музыкальной выставке.

Розенблум со смехом вспоминает появление нового бренда: «Я полагал, что гитары будут продаваться под названием Elger, потому что я уже зарегистрировал это имя, и мы сами носили название Elger Company. Но Хошино ответил мне отказом. Он сказал, что они уже напечатали тысячи каталогов с гитарами Ibanez».

Так на рынке появились гитары Ibanez, и сотрудничество началось 1 сентября 1972 года. Руководство компании Elger состояло из президента Гарри Розенблума, казначея Тошисуги «Тома» Танаки и секретаря Шоджи «Джорджа» Йошиды (японцы редко используют в обращениях то, что американцы считают их именем, а обращение по имени является неперенным правилом для строго неформального бизнеса в области музыкальных инструментов. К тому же многие американцы испытывают трудности с произношением японских слов, поэтому для японцев, работающих в Штатах, проще использовать американизированные прозвища, звучащие схоже с их настоящими именами). Так Риоичи Мийахара получил прозвище «Рой», которое дал ему Аллан Сильверберг, ответственный сотрудник компании Elger по переименованию вновь приезжавших японцев.

СНОВА В НУЖНОМ МЕСТЕ В НУЖНОЕ ВРЕМЯ

Создание нового партнерства совпало с наступлением «эпохи копий», которое произошло в 1969 году. В 1970 году первые копии от Hoshino поступили в продажу в США, это были мо-

дели 2020 и 2030, дизайн которых повторял Fender Stratocaster и Jazz Bass. К 1972 году линейка гитар Hoshino разрослась и включала в себя копии Les Paul Custom с привинченным грифом и копии акриловых гитары и баса Ampeg Dan Armstrong. Первая реклама гитар Ibanez, созданная независимым рекламным агентом и бывшим работником магазина «Medley Music» Джеффом Хасселбергером, появилась в майском выпуске журнала «The Music Trades» за 1973 год. На рекламном объявлении были изображены копии акустических гитар Martin с корпусом «dreadnought», Gibson с корпусом «jumbo», бас, сделанный по мотивам Gibson Recording, а также копия Gibson ES-175. За ними последовала реклама с моделью Ibanez



Ibanez 2020



Rocket Roll (копия Gibson Flying V), а позднее реклама акустических гитар Tama с корпусом «dreadnought» и инкрустацией «елочкой». Первая реклама Ibanez в журнале *Guitar Player* появилась в декабре 1973 года — это была модель Rocket Roll и акустические гитары Tama.

И снова Хошино оказался в нужном месте в нужное время и предложил правильный товар (ну, конечно, не совсем правильный, но все же более близкий к оригиналу, чем предлагали его конкуренты).

Разработчик гитар и эксперт по vintage-гитарам Джордж Грун вкратце описывает период, когда компания Hoshino открыла магазин совместно с компанией Elger: «Начало и середина 1970-х были худшим периодом для производства в Америке. Качество музыкальных инструментов и всего остального, производимого в Соединенных Штатах, было хуже некуда. Крупные американские гитарные компании принадлежали огромным, удаленным и часто плохо представляющим состояние дел корпорациям: компания CBS владела Fender, компания Norlin — Gibson, а компания Avnet — Guild. Компания Martin все еще принадлежала семье, но ей управлял Фрэнк Мартин, который выполнял лишь номинальные функции.

Пришло время, чтобы появился кто-то, кто мог бы обеспечить хорошее качество и творчески подошел бы к дизайну инструментов. Под «творческим подходом» я понимаю не обязательно что-то совершенно новое, просто хорошие копии старых инструментов, чего не делал никто

из крупных производителей. В настоящее время Gibson делает хорошие реплики, но в начале 70-х их «переиздание» модели Flying V не имело ничего общего с оригиналом, а Fender Stratocaster с креплением грифа на трех болтах были просто дерьмом.

Переиздание «дредноута» Martin HD-28 с инкрустацией в виде «елочки» появилось только лишь в 1976 году. Японцы задолго до американцев поняли, что качественные и точные реплики классических моделей будут хорошо продаваться.

Хасселбергер говорит, что Ibanez также поняли ценность рок-н-рольного наследия задолго до американских компаний: «Руководство компании Norlin вращалось в джазовых кругах, и в Gibson и в остальных компаниях с пренебрежением относились к рок-н-роллу.

Но я был рок-н-рольщиком, и Рой Мийахара тоже был рок-н-рольщиком. Я уверен, что мы лучше представляли, что было нужно простым парням с улицы».

РАННИЕ ПОДРАЖАНИЯ

Участие компании Hoshino в «эпохе копий» началось в 1970 году, когда была выпущена цельнокорпусная электрогитара 2020 и бас 2030, делавшиеся на фабрике Fujigen Gakki. Дизайн модели 2020 был основан на Stratocaster, но с чуть более широким корпусом и оригинальными хромированными звукоснимателями типа «сингл».



Модель 2030 была аналогичной по комплектации, а дизайн ее копировал Jazz Bass. Обе модели красились в черно-желтый цвет «sunburst». Была еще одна любопытная модификация модели 2020 с грифом, имевшим необычную асимметричную голову грифа в виде «галочки», похожую на головы грифа гитар Teisco конца 60-х годов.

В 1971 году компания Hoshino начала уделять больше внимания мелочам и существенно расширила линейку копий. Реплики известных американских гитар включали следующие модели: 2375 «Strato» (копия Fender Stratocaster), 2350 (копия Les Paul Custom черного цвета с привинченным грифом) и 2355 (копия «арчтопа» Gibson ES-175).

Ibanez 2350 стала наиболее продаваемой и самой знаменитой репликой от Ibanez. Очень часто она выпускалась без (!!!) логотипа на голове грифа для продажи остальными дистрибьюторами в США этой гитары под другими брендами (но без строжайшего контроля качества, который всегда отличал гитары Ibanez от прочих).

Ранние копии «Стратов» оснащались фиксированными бриджами и тремя звукоснимателями — «синглами» с металлическими крышками в духе Telecaster в стандартной «стратовской» распайке, однако вскоре получили традиционные для Stratocaster звукосниматели и тремоло-бридж. Копия Les Paul имела скругленное окончание накладке грифа, что было типично для ранних реплик.

В тот же период появились модели 1910 (гитара) и 1915 (бас), представлявшие собой вариации гитары Yamaha SA-30/SA-50 и баса Yamaha SA-70 с тонким полым корпусом, имевшие слегка загнутые и одинаковые по форме «рога».

АКРИЛОВЫЕ ГИТАРЫ IBANEZ

В 1971 году компания Hoshino представила копии очень популярных в те дни акриловых гитар и басов Ampeg Dan Armstrong от Ibanez.

Оригинальные модели были выпущены в 1969 году. Взамен сменного звукоснимателя с одной катушкой гитара Ibanez была оснащена двумя «хамбакерами», расположенными близко друг к другу, а бас имел звукосни-



Копия гитары Dan Armstrong из акрила от Ibanez, модель 2364, часто именуемая «Ibanez»

матели у грифа и у струнодержателя.

Копии гитар Ampeg положили начало тому, что стало отличительной чертой компании Hoshino — быстрой реакции на популярные модели американских гитар. В 1972 это повторилось, когда на свет появилась версия гитары Gibson Les Paul Professional с привинченным грифом. За ней последовали копии «полуакустики» Gibson ES-345 и баса Fender Jazz Bass.



AEL30SE-BK

Black High Gloss Finish

“Мы с друзьями часто устраиваем акустические джем-сейшны в парке, и благодаря звучанию большого корпуса AEL моя гитара всегда ведущая!”

ACOUSTIC ELECTRIC LARGE

Большая дека - большой звук

Особенности серии AEL

- оригинальная форма деки AEL
- гриф из махогани
- звукоусилитель B-Band UST
- предусилитель Ibanez SRTc
- встроенный эффект chorus
- встроенный тюнер AS
- накладка грифа и бридж из палисандра
- балансные выходы XLR и 1/4" джек

AEL20E-TOS

Transparent Ocean Blue Sunburst High Gloss Finish

“Сегодня был наш концерт, и я взяла с собой AEL. Звук был великолепный - очень богатое, естественное звучание акустической гитары. Никаких сложностей, просто подключила гитару к усилителю и получила нужный звук. Встроенный эффект chorus звучит очень органично. Кроме этого у гитары очень красивый рисунок волнистого клёна на верхней деке, гитара отлично смотрится на сцене.”



Discover your Voice, Tone, Style

Подробнее о серии Ibanez AEL узнайте на Ibanez.ru

Ibanez

Линейка копий Ibanez продолжала разрастаться. К 1973 году в продаже в Великобритании появились копии «арчтопа» Gibson Barney Kessel Custom, Les Paul Standard цвета «sunburst», Les Paul Professional, гитары и баса Les Paul Recording, первая копия Telecaster, и копия баса Rickenbacker 4001 с привинченным грифом. Полная документация на модели этого раннего периода недоступна, но к 1973 году линейка включала в себя широкую палитру самых разнообразных копий, большинство из которых по-прежнему имели ставшую притчей во языцех накладку грифа со скругленным окончанием.

Компания Hoshino начала сотрудничество с Джеффом Хасселбергером в США и с Морисом Саммерфилдом в Великобритании для разработки новых моделей со значительными изменениями. Хасселбергер предложил Hoshino отказаться от некоторых пережитков 60-х, например от скругленного окончания накладок, и делать копии, более близкие к оригиналу. К 1974 году эти улучшения начали появляться на отдельных моделях.

ИДЕАЛЬНАЯ НАСТРОЙКА

Бренд Elger был изменен, но, как и планировалось, фабрика Elger по-прежнему использовалась для контроля качества и настройки гитар Ibanez перед отгрузкой. Как объясняет Розенблум, «многие японские гитары закупались оптовиками/дистрибьюторами, которые незамедлительно перепродавали их. В итоге гитара доставалась из коробки в первый раз с тех пор, как она покинула Японию, непосредственно покупателем. Вместо этого мы отстраивали каждую гитару перед тем, как она попадала к дилеру».

Как настроить и ухаживать за гитарой самостоятельно, покупатель мог узнать из руководства по эксплуатации, прилагавшегося к ранним инструментам Ibanez.

КАЧЕСТВО ПРЕВЫШЕ ВСЕГО

Во время визита в США в 1973 году Йошики «Джо» Хошино беседовал со многими дилерами Ibanez, утверждавшими, что люди предпочитают качество гитар американского производства. Это было ироничным наблюдением, учитывая радикальную перемену в восприятии конкуренции между качеством японских и

американских производителей (свой вклад в которую внес Ibanez), что произошло через пару лет. Хошино знал, что его выживание напрямую зависит от успеха на американском рынке, и компания восприняла эту критику серьезно. Хошино направил своих представителей в США, чтобы опросить дилеров об их пожеланиях. Они не только привезли с собой образцы гитар, чтобы продемонстрировать улучшения как реакцию на отзывы, они также закупали американские гитары для того, чтобы взять их в Японию и, разобрав, тщательно изучить.

Присланный компанией Hoshino дизайнер Фумио «Фритц» Катох начал работать над проблемой качества. Катох был в Штатах в течение непродолжительного срока, и на его место прислали Неро Андоха. В 1973 году для руководства контролем качества прибыл Рой Мийахара. Он также объехал всех дилеров в США, и то, что он увидел, повергло его в состояние шока. В магазине «Music Manor» (Ланкастер, штат Пенсильвания) он «увидел гитары Gibson, которые не были отстроены на фабрике. Даже Les Paul были плохого качества». Мийахара быстро пришел к выводу, что

необходимо предложить покупателям гитары, которые были бы не просто такими же по качеству, как часто разочаровывающие американские модели, а даже лучше. Он приобрел большой набор инструментов — такой большой, что ему пришлось платить в США ввозную таможенную пошлину из своего кармана.

Мийахара решил, что обычной отстройки инструментов недостаточно. В то время как гитары, выпускавшиеся фабриками Hoshino, были лучше большинства остальных, фабрики все же не полностью осознавали важность деталей отделки, которые делали гитару привлекательной внешне. Помимо этого, свою лепту вносили смена климата и перевозка гитар. Необходимо было изучить каждую мелочь, прежде чем гитары отправлялись с фабрики Elger в американские музыкальные магазины. Часто необходимо было заменить струны. Требовалось подравнивать лады, отшлифовать и заполировать их, очистить окантовку. Нужно было сделать все необходимое, чтобы гитары выглядели хорошо, были удобными и прекрасно звучали, будучи только что вынутыми из коробки.

РАННЯЯ ФОТОГРАФИЯ ВЕДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА КОМПАНИИ IBANEZ ФРИТЦА КАТОХА. КАТОХ БЫЛ НЕИССКАЕМЫМ ИСТОЧНИКОМ ДИЗАЙНЕРСКИХ ИДЕЙ СОЗДАНИЯ ГИТАР IBANEZ — ОТ ПОПУЛЯРНОЙ МОДЕЛИ ICEMAN ДО ТРЕМОЛО EDGE





НА ФОТО, КОТОРОЕ МОЖНО БЫ ОЗАГЛАВИТЬ «ПАРНИ С FUJI, ВЫПУСК 1980 ГОДА», ГРУППА «ПАРНЕЙ С FUJI», УЕЗЖАВШИХ В США В ГОДИЧНЫЕ КОМАНДИРОВКИ ДЛЯ РАБОТЫ В СИСТЕМЕ КОНТРОЛЯ КАЧЕСТВА IBANEZ. ДЕКЛАРАЦИЯ СОБСТВЕННОГО ВЕЛИКОЛЕПИЯ. НАДПИСЬ НА ПЛАКАТЕ: «ПОСМОТРИ, ЭД, МЫ КЛАССНЫЕ ПАРНИ!»

Поскольку в компании Elger не было необходимого персонала для проведения серьезного ремонта, работники присылались с фабрики Fuji (иногда их называли «парни с Fuji»), которые выполняли ремонт и информировали фабрику о состоянии дел.

Испытывая недостаток площади, компания Elger переехала из Ардмора на склад в Бенсалеми (тогда именовавшийся «Cornwell Heights»), пригороде на севере Филадельфии, где, по легенде, Бенджамин Франклин запускал своего знаменитого воздушного змея.

В те времена работники выполняли самые разнообразные функции. Если приезжал грузовик, все работники бросали свои занятия и помогали разгрузить его. Рабочий день был длинным. Во время лихорадочного пред рождественского периода японцы, часто работавшие до 3 часов ночи, иногда спали прямо на

полу офиса, вместо того чтобы ехать домой. В настоящее время компания Elger кажется просто карликовой в сравнении с Hoshino U.S.A., однако некоторые вещи остались неизменными. Слава богу, вы не увидите спящих людей в офисе в Бенсалеми в 3 часа ночи, но Hoshino U.S.A. — одна из очень немногих крупных музыкальных компаний, где президенты и вице-президенты — как американские, так и японские — закатывают рукава и разгружают грузовики, если это необходимо, а также собирают и складывают гигантский стенд компании на выставке NAMM.

ДВОЙНАЯ АТАКА

Создание безупречной репутации и борьба за качество продукции были изначальной стратегией, призванной, чтобы перехватить долю рынка у более заслуженных конкурентов компании Hoshino. Но семья Хошино была не намерена

просто сделать лучшую мышеловку, а затем терпеливо ждать, пока покупатели протопчут дорожку к их дверям. Здесь начала действовать вторая стратегия по завоеванию американского рынка — продвижение продукции. Том Танака из компании Hoshino принялся убеждать Джеффа Хасселбергера, независимого рекламного агента, создавшего первую торговую рекламу компании Hoshino, покончить со свободным плаванием и перейти в компанию Elger на постоянную работу.

Как и многие, кому приходилось сталкиваться с упорством Тома Танаки, Хасселбергер в итоге сдался. «Не знаю, почему я так сделал, — смеется он. — Я наслаждался свободой. Возможно, мне просто стало немного одиноко». Одна из вещей, которая впечатлила Хасселбергера — это количество моделей, предлагаемых Ibanez в то время, когда импортные серии остальных компаний были

намного более ограниченными. У прочих импортеров было всего лишь несколько копий Les Paul. Линейка Ibanez включала в себя копии практически всех известных гитар, от Strat до Rickenbacker. А что касается копий Les Paul, то их было не две-три, а целое множество, в различных цветах и стилях, также были и левосторонние модели. Он увидел богатый потенциал, особенно если бы компания уделяла больше внимания деталям. К 1974 году Джефф Хасселбергер уже был штатным сотрудником компании Elger, отвечающим за маркетинг, рекламу, связи с музыкантами и за дизайн.

Одной из причин, по которой было принято решение нанять Хасселбергера, стала презентация его дизайнерских работ Йошихиро Хошино и Тому Танаке. «На меня повлияли доработки, которым Джон Чипполино из Quicksilver подверг свои гитары, я подумал, что это выглядит здорово. Он снял защитную накладку, затем обрезал ее и вновь поставил, позднее эта идея была претворена в жизнь на нашей модели бас-гитары «Black Eagle». Я также видел Les Paul, на который кто-то приделал голову грифа в стиле ман-

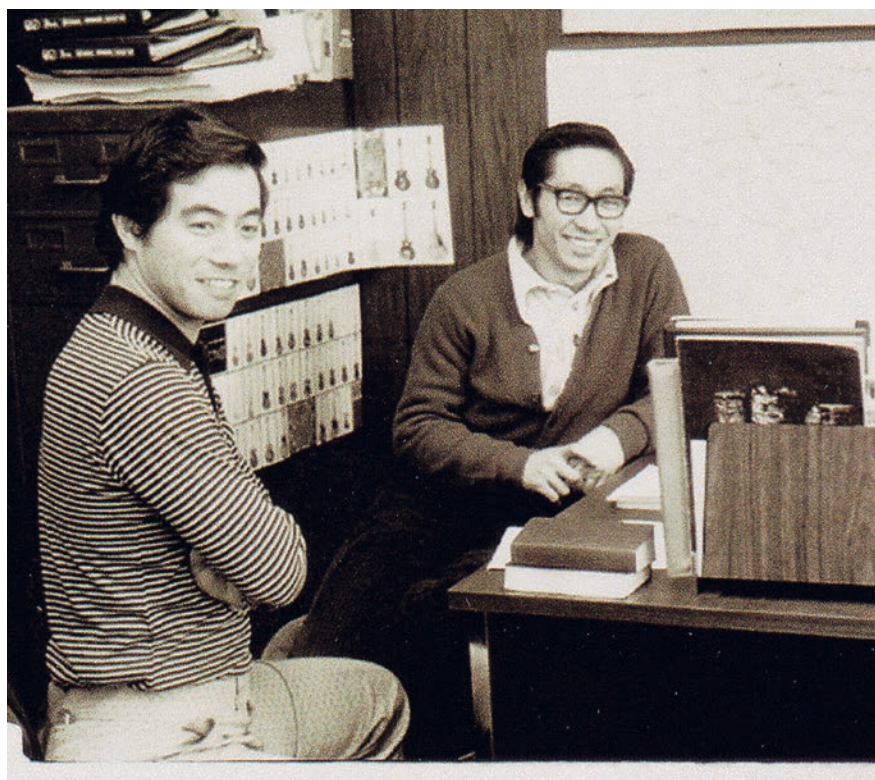
долины Gibson, позднее эта идея нашла место на нашей модели «Custom Agent». Том оглядел мои выдумки, подумал и сказал: «Это неплохая идея». Так что к 1973 или 1974 году мы делали уже что-то, что не было полной копией. Мы поняли, что, если мы предложим людям что-то, отличное от точной копии, им это понравится».

Но рынок также требовал и точных копий, таких, какие не выпускали американские компании. Ibanez были более чем рады заполнить этот пробел. По наблюдению Хасселбергера, если вы делаете копию гитары, то вы должны сделать действительно копию. В то время большинство японских «копий», импортировавшихся в Штаты, до сих пор имели дизайн грифа, разработанный еще в 60-х годах. У копий Les Paul, например, был гриф, установленный довольно высоко над корпусом, и скругленные окончания накладок. Одним из предложений Хасселбергера фабрике Fujigen было углубить карман крепления грифа и сделать торец накладки прямоугольным, чтобы гитара смотрелась более похожей на свой прототип от Gibson. Фабрика Fujigen

стала претворять эти рекомендации в жизнь постепенно, начав с копий старых моделей, некоторые из которых были выпущены Ibanez в 1974 в рамках серии «Oldies». Хасселбергер также сочинил рекламный слоган для серии: «Точные копии».

Интерес к старым гитарам был новым явлением, только рождавшимся в начале 1970-х годов, и компания Ibanez стала первой компанией, извлекавшей из этого прибыль. То, что упор был сделан на производство высококачественных реплик, дало Ibanez новые перспективы, не ограниченные существованием текущих серий, как это было у американских компаний. На выставке NAMM 1974 года была представлена серия «Oldies», включавшая в себя копии старых Les Paul с верхом из «огненного» клена, Les Paul Junior, Firebird и даже Flying V. Бесспорно, модель Flying V выпускалась Gibson в то время. Но, по словам Джеффа Хасселбергера, «она не имела абсолютно ничего общего с оригиналом, она была сделана из отходов производства. И они предлагали такое в то время, когда люди были готовы выложить пять «кусков» за оригинальный Explorer или Flying V».

НА ФОТОГРАФИИ ЗАПЕЧАТЛЕНЫ БУДУЩИЕ ПРЕЗИДЕНТЫ IBANEZ: ЙОШИ ХОШИНО (ВТОРОЙ ПРЕЗИДЕНТ) И ТОМ ТАНАКА (ПЯТЫЙ ПРЕЗИДЕНТ), РАЗРАБАТЫВАЮЩИЕ ПЛАНЫ ЗАВОЕВАНИЯ АМЕРИКИ ПРОДУКЦИЕЙ СВОЕЙ КОМПАНИИ. 1975 ГОД



TAMA ACOUSTIC

Прежде чем мы поговорим об акустических гитарах более подробно, нужно упомянуть заранее об одной вещи, дабы не смутить читателя — это название Tama Guitars. В настоящее время принадлежащий компании Hoshino бренд Tama ассоциируется исключительно с ударными инструментами. Но в период с 1974 по 1979 годы имя Tama стояло на самых дорогих гитарах от Hoshino, выполненных в стиле Martin. Эти впечатляющие инструменты делались компанией Hoshino на своей собственной фабрике в Овари Асахи, где также выпускались барабаны Star. В дальнейшем дизайнерские идеи гитар Tama легли в основу линейки акустических гитар Ibanez Artwood.

АКУСТИЧЕСКИЕ ГИТАРЫ: 1974-1979

Недорогие акустические гитары Ibanez данного периода часто имели верхнюю деку и весь корпус из ламинированного дерева. «Акустики» Ibanez 70-х годов оформлялись как в стиле гитар Gibson, так и в стиле Martin. В 1975 году даже выпускалась



копия модели Gibson Heritage. Несколько гитар с корпусами «дредноут», оформленных «под Martin», имели нижнюю деку из палисандра или джакаранды с центральной вставкой из клена (на Martin D-35 дека была из трех кусков палисандра с разным рисунком). Как в случае с несколькими копиями Les Paul, Ibanez стала одной из первых компаний, сделавших «дредноут» с кленовой накладкой грифа. В 1975 появилась акустическая гитара Ibanez с корпусом «grand concert», а также копии «дредноута» и двенадцатиструнных гитар от очень популярного в середине 70-х производителя Gallagher. Также выпускались шести- и двенадцатиструнные версии «дредноутов» Fender.

Когда в 1976 году форма головы грифа на электрических гитарах Ibanez изменилась от «открытой книги» к «тюльпану», на акустических гитарах, имевших голову грифа в стиле Gibson и переименованных в серию Concord, также была изменена ее форма. Гитары в стиле Martin производились тем не менее до самого начала 1980-х.

С 1976 по 1978 годы выпускалась серия «дредноутов» Ibanez Artist, а также акустических гитар с корпусами типа «джембо», оформление головы грифа которых (в виде «зубчатой башенки») и характерная инкрустация в виде геральдической лилии были скопированы с электрических моделей.

К 1978 году линейка акустических гитар Ibanez была разбита на несколько серий, названия которых более или менее отражали их дизайн. Эти серии именовались: «Scalloped Brace Dreadnoughts» («дредноуты» со сточенными пружинами), «Vintage Series», «Vintage Deluxe Series» (с более богатой инкрустацией), «Arched Back Dreadnoughts» (оригинальный дизайн, «дредноуты» с выгнутой нижней декой), «Maple

Dreadnoughts», «Floral Deluxe Series» (защитная накладка имеет гравировку с бабочками, подобно дизайну звукоснимателей «flying finger», позднее — гравировку с фруктовыми деревьями), «Old Timers Series» (гитары в стиле Martin) и «Jumbo Series». Многие из них выпускались не более года, хотя некоторые серии дожили до начала 80-х. В 1981 серия Vintage включала несколько гитар в стиле Guild с нижней декой без пружин, позволявшей корпусу более свободно резонировать и дававшей более объемное звучание. Линейка «дредноутов» Tama была переименована в 1979 году в Ibanez Artwood Series. Впоследствии название Tama использовалось исключительно для ударных инструментов и фурнитуры производства компании Hoshino.

В 1980 появились первые акустические гитары Ibanez с вырезом — серия Ragtime с оригинальным дизайном. Недолго просуществовавшая серия получила скругленную форму корпуса, напоминающую «джембо», хотя и не такую большую. Также на этих гитарах было овальное резонаторное отверстие и удлиненная накладка грифа под верхними струнами, заходившая за отверстие. В 1981 году дебютировал первый пьезозвукосниматель Ibanez для акустических гитар под названием «The Bug». Еще через пару лет модели со звукоснимателями появились в линейке акустических гитар.

В 1982 году вышла еще одна интересная линейка Ibanez, тоже просуществовавшая недолго — серия Naturalwood, в которую входили четыре «дредноута». Одна из моделей была довольно традиционной и имела верхнюю деку из цельной ели и корпус из волнистого клена. Но три остальных имели корпуса, сделанные целиком (включая верхнюю деку) из, соответственно, кедра, джакаранды и коа. Через год Ibanez выпустили серию AE (Acoustic Electric), в которой были как «дредноуты», так и гитары из серии Ragtime, имевшие встроенный в струнодержатель пьезозвукосниматель.

СМЕНА РУКОВОДСТВА

Как это часто случается в бизнесе, давние партнеры расходятся во мнениях относительно будущего компании, в данном случае спорным вопросом стала организация дилерской сети. Говорят, что Розен-

блум в шутку сказал Хошино: «либо я куплю вас, либо вы меня». 4 ноября 1974 года Розенблум продал свою долю своим японским партнерам, и в результате компания Hoshino Gakki Ten стала единоличным собственником компании Elger, хотя Розенблум и сохранил тесные отношения с компанией.

Имея в своем активе такого специалиста по рекламе, как Джефф Хасселбергер, компания Elger стала вести более агрессивную рекламную политику по отношению к своей продукции. «В то время мы не рассматривали себя как серьезного конкурента компаниям Fender и Gibson на мировом рынке, — говорит Хасселбергер. — Нашими конкурентами были прочие дистрибьюторы, которые занимались импортом гитар, такие как «St. Louis Music» или «Grossman». У них уже было все, что хотели музыкальные магазины — правильный ассортимент, правильные сроки, правильная цена. Поэтому нам приходилось бороться с другими дистрибьюторами за покупателей. Только тогда они придут в магазины и будут спрашивать наши гитары».

Первым способом было рекламировать гитары там, где остальные дистрибьюторы того не делали. В 1967 появилось издание, которое активно привлекало рекламные деньги — журнал «Guitar Player». Прочие дистрибьюторы не делали этого, даже несмотря на то, что Fender и Gibson давали свою рекламу в этом журнале. Йошики «Джо» Хошино и Джефф Хасселбергер решили, что «Guitar Player» мог бы послужить прекрасным средством для повышения популярности бренда Ibanez, и в итоге заключили долгосрочный договор на покупку рекламных площадей в журнале. Взамен «Guitar Player» предоставил компании Elger внутреннюю сторону обложки, очень престижную полосу, которую реклама Ibanez занимала в течение нескольких лет. Ibanez до сих пор является одним из самых крупных рекламодателей в музыкальных изданиях, по сути, оказывая гитарным журналам такую неофициальную поддержку.

Другим способом завоевать покупателей было заключение контрактов с музыкантами, и в 1974 году компания Elger сделала первые шаги в сторону привлечения эндо-

серов продукции Ibanez. Компания Elger была не настолько удалена от своих сотрудников, как это часто бывает в больших корпорациях, и работники отдела контроля качества, многие из которых сами играли рок-н-ролл, были прекрасным источником идей на тему, кого можно привлечь. «У нас работал один парень, — рассказывает Хасселбергер, — по имени Джим Фишер, который был заядлым поклонником группы The Grateful Dead, и он настоял, чтобы я связался с группой. В то время я не «въехал» в творчество The Grateful Dead — возможно, я просто не принял достаточно кислоты — но я ответил ему: «Ну да, хорошо, как-нибудь...» И вдруг я узнаю, что Джим раздобыл для нас пропуска на ближайший концерт The Grateful Dead. Я взял с собой Роя Мийахара, и в итоге я пообщался с Бобом Уайром, а Рой — с Джерри Гарсиа».

Мийахара, который провел бесконечное множество часов в попытках сделать гитары удобными для игры, был более чем удивлен, когда увидел оборудование Джерри Гарсиа. «Я поиграл на гитаре Джерри и сказал ему, что она ужасна. Струны были подняты очень высоко, и на ней было очень тяжело играть. Я предложил ему забрать гитару в мастерскую и отстроить ее, но Джерри отказался, он сказал мне: «Я привык играть так, и мне это нравится». Тогда я предложил ему сделать новую гитару взамен этой».

Тем временем Хасселбергер показал Уайру копию двухгрифовой гитары Rex Vogue от Ibanez. «Уайр сказал, что ему не нужна двухгрифовая гитара, — вспоминает Хасселбергер, — но я мог сделать ему гитару с одним грифом». Так завязались отношения между компанией Elger и The Grateful Dead. «Техническому персоналу очень нравился Рой. С тех пор у нас был свободный вход на все концерты группы. Боб Уайр открыл мне глаза. У него постоянно было множество причудливых идей, и он играл со мной в игру. «Зачем сохранять идеи?» — спрашивал он меня. Это было самое прекрасное в The Grateful Dead — то, что у них не было четких идей. Если один из их продолжительных джемов удавался — это было замечательно. Если все проваливалось, они просто смеялись. Они никогда не боялись делать ошибки».

В 1975 году руководство компании Elger сменилось вновь, и Йоши-тада «Йоши» занял должность президента, Аллан Сильверберг стал вице-президентом, а Кен Хошино — секретарем.

Том Танака вернулся в Японию, но впоследствии вновь стал президентом в конце 80-х годов. Ротация должностей и места работы позволяла руководству компании Hoshino лучше ориентироваться в ситуации на различных рынках (и позволяла им в итоге вернуться домой с чужбины).

Смена президентов и руководителей происходила не только внутри компании — члены семьи часто отправлялись в американские музыкальные магазины и дистрибьюторские компании для изучения языка, бизнеса и людей.

В качестве примера можно привести Йошики «Джо» Хошино, который работал в течение некоторого времени в дистрибьюторской фирме «C. Bruno», а годом позже сын Йошихиро Така Хошино трудился в качестве обычного продавца в музыкальном магазине «Skip's Music» в Модесто, штат Калифорния.

Стратегия компании Hoshino по завоеванию американского рынка включала прекращение связей с многими ее дистрибьюторами, но на западном рынке присутствовала проблема географической удаленности и нехватки сотрудников.

Поэтому компания продолжала пользоваться услугами независимого дистрибьютора, компании European Craft Company (ECC) для сбыта своей продукции на западном побережье.

Компания ECC была единственным американским дистрибьютором, ставившим бренд Ibanez на свои гитары. В конце 1974 года компания Elger передала права на дистрибуцию на западном побережье компании Chesbro Music, только что утратившей права на дистрибуцию основной линейки гитар Yamaha. Компания Chesbro заключила с Elger договор на дистрибуцию продукции в штатах, лежащих западнее Скалистых гор.

Хотя их территория и изменялась со временем, компания Chesbro по-прежнему остается дистрибьютором продукции Hoshino на Среднем западе.

БОЛЬШЕ РАЗНЫХ КОПИЙ

К началу 1974-75 года, все черты «эры копий» — смесь реплик современных гитар, старых переизданий и новых идей — вылились в появление огромного числа самых разных гитар. Бесспорно, на повестке дня в 1974 году были, в основном, копии современных моделей из текущих каталогов. Они включали в себя как более примитивные, так и новые, более точные реплики. Особенно нововведения коснулись копий Les Paul и джазовых гитар.

Каталог Gibson был представлен наиболее полно. Полная линейка копий Les Paul и SG выпускалась во всех возможных вариантах. Копии L-6 со вклеенным грифом и

L-5S, а также ES-355TD и ES-335TD имели инкрустацию накладки как точками, так и прямоугольниками. Двухгрифовые гитары с привинченными грифами и копии басов Gibson EV добавились к уже выпускавшимся копиям басов Les Paul и Ripper. В 1975 году появились две новые джазовые гитары — копия моделей Howard Roberts и Howard Roberts Custom, а также великолепная копия Gibson L-5CES.

В 1974 году была выпущена линейка копий, основанных на дизайне гитар Fender. Оригинальная копия Fender Telecaster была заменена целой серией, включавшей все возможные разновидности. Копии Stratocaster выпускались с корпусом

из ясеня и с двумя грифами. Также были разнообразные копии бас-гитар Precision и Jazz Bass.

Еще одним значительным направлением в 1974 году стал выход серии «Oldies», воспроизводившей более не выпускаемые старые гитары. Интерес к старым моделям в начале 1970-х годов только зарождался. Точно так же, как переиздание Gibson Les Paul Custom в 1968 году породило целый сонм копий, компания Gibson ненамеренно породила и интерес к старым гитарам. В течение 1960-х годов компания Gibson производила отдельные ограниченные партии переизданий модели Flying V, а затем выпустила еще несколько сотен штук в 1971 году. Подобно этому модель Firebird из середины 1960-х пережила недолгое возрождение в 1972-73 годах. Но серия Ibanez Oldies на самом деле создала целую категорию инструментов. Копии старых инструментов начали выпускаться Ibanez за год до дебюта серии «Oldies». В 1973 году в Великобритании дистрибьюторская компания Summerfield Brothers представила первые реплики гитар Gibson Flying V и Firebird.

Если появление копий моделей Flying V и Firebird может быть объяснено действиями компании Gibson в начале 1970-х годов, то серия «Oldies» образца 1974 года включала в себя не только ограниченные переиздания возрожденных старых гитар. Рекламируемая под лозунгом «Точные копии», серия «Oldies» состояла из реплик различных классических моделей Gibson, главным образом с привинченными грифами. В 1974 году эта серия включала в себя модели «Les» (копия Les Paul Custom с тремя звукоснимателями), «Deluxe '59er» (копия Les Paul с верхом из «огненного» клена), а также копию Les Paul Special с плоским верхом черного цвета.

Также в линейку «Oldies» входили копии SG Standard с тремоло Maestro, SG Custom с тремя звукоснимателями и тремоло Maestro, SG Junior с одним звукоснимателем «мыльницей» и модель «FM Jr.», копия Les Paul TV с «мыльницей». В 1975 году добавилась версия Les Paul Junior TV цвета «lime green», копии модели Les Paul Special с «мыльницами» (как с привинченным, так и с вклеенным грифом), а также копия «двурогого».



Также Ibanez продемонстрировали в своей линейке 1974 года, что они могут идти и на некоторые отступления. Так, выпускались копии Les Paul Custom с вклеенными грифами и хамбакерами «Hi-Power» без крышек с квадратными полюсами магнитов, которые позднее были скопированы на гитарах Electra от «St. Louis Music». На модели 2391 использовались два хамбакера «Clear-Power», эта модель также имела верх с прозрачным покрытием и квадратные полюса магнитов на внутренних катушках звукоснимателей.

Копии Les Paul от Ibanez выпускались с самыми разнообразными покрытиями. Модель с кленовой

накладкой грифа, окантованной черным пластиком и инкрустацией черными прямоугольниками была выпущена за целый год до того, как Gibson ввели данную опцию на Les Paul Custom. Очень красивая «гитара из слоновой кости» имела ясеневый верх корпуса прозрачного белого цвета, подчеркнутый кленовой накладкой грифа и звукоснимателями с белыми катушками. Другая копия Les Paul имела верх корпуса со шпоном из палисандра, инкрустацию в виде облаков из искусственного перламутра и звукосниматели «Hi-Power». Эта гитара была выпущена за два года до престижной модели Les Paul Artisan от Gibson.

Среди прочих копий были Rickenbacker (басы и гитара 480), а также неувядающий фаворит – бас Hofner Beatle Bass. Одной из наиболее любопытных гитар, включенных в серию в 1975 году, стала модель Super Cutaway, по сути представлявшая собой копию гитары Yamaha SX со вклеенным грифом и двумя почти горизонтальными, короткими и острыми одинаковыми вырезами.

В дополнение к улучшенным репликам Les Paul, в 1975 году Ibanez начали рекламировать более оригинальные интерпретации популярных моделей, выпущенных в рамках серии «Custom». Три Stratocaster под



названием «Artwood» имели корпуса и головы грифов, покрытые резьбой, выполненной на фабрике в Тайване. Модель Artwood Orient имела резьбу в виде дракона, Artwood Nouveau — резьбу с растительным орнаментом, а Artwood Eagle — резьбу с орлом.

Еще более экзотический и оригинальный вид имели гитара Custom Agent и бас Black Eagle. Выпущенная в 1974 году, модель Custom Agent представляла собой Les Paul со вклеенным грифом, головой грифа с завитком в стиле мандолины Gibson F-5, броскую инкрустацию а-ля банжо, защитную накладку сложной формы и орнамент из натурального перламутра по корпусу.

Бас Black Eagle, выпущенный в 1975 году, также стал отступлением от традиционной формы, он имел корпус от Fender, но с острыми вырезами в стиле Burns, обращенными внутрь, а также «крючковатую» голову грифа. Накладка грифа была сделана из клена и имела черную инкрустацию а-ля банжо, аналогичную модели Custom Agent. Черный цвет корпуса оттеняла защитная накладку с гравировкой в виде перламутрового орла.

Огромное число копий различных моделей, казалось бы, означает, что всего было выпущено невероятное количество гитар. Однако многие из этих моделей выпускались в

относительно небольших количествах, и экзотические модели встречаются довольно редко.

Одним из самых главных достижений 1976 года стал выпуск новой модели хамбакера — Super 70. За исключением некоторых гитар, имевших особые звукосниматели, на все остальные модели, оснащенные хамбаками, ставили Super 70.

В 1976 году в линейке Ibanez появились три новые копии джазовых гитар Gibson, которые опять не были представлены в каталоге — это были версия Gibson L-5CES с корпусом «джамбо», инкрустацией прямоугольниками и венецианским вырезом в корпусе, модель «Johnny Smith



Double» с мини-хамбакерами, а также копия модели Gibson Byrdland с флорентийским вырезом.

Возможно, первыми гитарами Ibanez, получившими коллекционный статус, стали гитары из корины. Что интересно, Рой Мийахара припоминает: данная серия была создана с подачи эксперта по гитарах Джорджа Груна. В 1975 году на летней выставке NAMM в Чикаго Ibanez представили копию Explorer из махагони со вклеенным грифом. Во время выставки Грун подошел к Рою Мийахаре и сообщил ему, что копия неточная, и наиболее заметным отличием является более острая голова грифа на версии от Ibanez. Позднее он прислал Мийахаре фото

оригинального Gibson Explorer, чтобы более наглядно показать, где ошиблись Ibanez. В итоге Ibanez ответили созданием версий модели Destroyer и гитары и баса Rocket Roll Sr. из корины, а также гитары, дизайн которой был основан на мифическом изображении на патенте 1958 года под названием Gibson Moderne. Также любопытно, что Джордж Грун утверждает, что он не помнит какого-либо разговора с Роем, вдохновившего того на создание этих гитар. Однако он абсолютно уверен в одном: в природе не существует такого дерева, как «африканская корина», которое было указано в рекламе гитар. На самом деле эти гитары делались из японского сэна (ясеня).

РАСТУЩИЙ УСПЕХ

Усилия по улучшению качества увенчались успехом. В какой-то момент компания даже снимала фильм (с ужасной фоновой музыкой в стиле 70-х годов) о фабрике Elger, чтобы работники японских фабрик могли воочию увидеть все дефекты, с которыми работникам Elger приходится иметь дело. Иногда одержимость компании Elger качеством была нелегким испытанием как для японских фабрик, так и для контролеров качества с Elger. В самом начале «парни с Fuji» и Рой Мийахара жили в одной квартире, и Мийахара припоминает обсуждения проблем качества, которые затягивались на долгие часы каждый вечер.

В итоге даже помешанные на качестве японцы признали, что нескончаемые дискуссии действуют угнетающе. Мийахара переехал, чтобы парни с Fuji могли перестать говорить только о качестве и иметь хоть какое-то свободное время.

Точно так же, как в автомобильной индустрии, иногда повышение качества достигалось путем отправки японского персонала на ознакомление с американскими производствами. На некоторых из самых высших моделей гитар Tama, скопированных с гитар Martin, возникала проблема с разбуханием древесины во время доставки в Соединенные Штаты. Представитель фабрики г-н Хонда направился в США, где он провел три дня за изучением производственных технологий, применяемых компанией C.F. Martin, расположенной в окрестностях Назарета, штат Пенсильвания. Г-н Хонда уехал в Японию, вооруженный новыми идеями и разработал решение, которое вскоре было применено на акустических гитарах Tama.

Американские инспекторы с Elger также внесли большой вклад в повышение качества и «играбельности» инструментов. Наряду с их предложениями об избрании эндорсеров они внесли свою лепту в дизайн и в параметры настройки.

«Многие наши идеи были поданы контролерами качества, — замечает Рой Мийахара. — У нас работали парни, которые увлекались Фрэнком Заппой и всеми видами прогрессивного рока, а для игры такой техничной музыки необходимо было низко устанавливать струны и выбирать правильное





PREMIUM
Ibanez

PERFORMANCE BEYOND EXPECTATION

Результаты, превосходящие ожидания

Удобство и качество – благодаря этим чертам гитары Ibanez заработали себе мировую популярность. Храня верность традициям производства, мы с гордостью представляем вам новую линейку инструментов Premium – высокая надёжность и безупречное качество за весьма умеренную цену. Изготовленные из специально отобранных материалов мастерами высокого класса, оснащенные высококачественной электроникой и фурнитурой, гитары и басы Ibanez Premium помогут вам добиваться результатов, превосходящих ожидания.

Join us on:



Узнайте больше на Ibanez.ru

расстояние между струнами и правильные лады. Это подстегнуло нас стараться делать гитары, на которых было бы легче играть. Мы просто передавали идеи Фритцу Катоху в Японию, и они становились частью дизайна серийных моделей».

К декабрю 1975 года компания Elger поставляла порядка 80 гитар в день, гитары настраивали восемь работников, которые трудились за оборудованными рабочими столами — это было большим достижением по сравнению с ящиками, на которых они работали вначале. Из Японии продолжали поступать копии. По мере того как продажи возрастали, возникла необходимость во введении серийных номеров для того, чтобы была возможность подтвердить гарантийные обращения. Первая гитара с серийным номером была выпущена в сентябре 1975 года.

ВОЗРОСШАЯ УЗНАВАЕМОСТЬ

Количество эндорсеров также постоянно росло. Теперь гитары Ibanez были в руках у таких музыкантов, как Боб Уайр, Джим Мессина, Феликс Паппаларди (группа Mountain), Марло Хендерсон (Minnie Ripperton's band), а также группа New York Dolls.

В Японии Фритцу Катоху удалось показать мандолину Ibanez, выполненную в стиле Gibson, Биллу Монро в то время, как он выступал там с гастролями. Как и предполагает его прозвище («каменное лицо»), Монро был известен своим бесстрастным выражением. Общительный Катох пытался сделать так, чтобы Монро улыбнулся, что удалось ему только после того, как он напялил на себя ковбойскую шляпу Монро. В 1976 году Монро присоединился к команде эндорсеров и была начата работа над его именной мандолиной. Бобби Кокрен из Steppenwolf стал играть на Ibanez и был в очень близких отношениях с компанией. Примерно в то же время Пол Стенли из KISS случайно зашел в голливудский магазин «Guitar Center» и купил с витрины Ibanez Destroyer, который изначально был сделан для Карлоса Сантаны (как эта гитара попала в «Guitar Center», остается одной из загадок музыкального бизнеса). Дальше — больше. Вскоре на постерах, развешенных на стенах музыкальных магазинов и в каталогах, можно было увидеть Пэта Сим-

монса из The Doobie Brothers, играющего на Ibanez. Было похоже, что вдруг все музыканты так или иначе заинтересовались гитарами Ibanez.

Внезапно возросшая популярность воодушевила компанию Elger на то, чтобы связаться с фабрикой Fuji и побеседовать об изготовлении акустической гитары с цельным верхом для Самого Элвиса. К сожалению, эта гитара была по ошибке отправлена в музыкальный магазин, где долго пылилась и в итоге пропала. Вскоре Элвис умер, и вторая гитара не была закончена. Где-то сейчас гуляет по миру, по словам Мийахары и Хасселбергера, венец любой коллекции — «Ibanez для Короля».

В 1976 году компании Elger снова стало недостаточно места. Штат сотрудников насчитывал уже 23 человека — четыре мастера по ремонту, девять настройщиков на складе и десять офисных работников. Вскоре соседнее здание было выставлено на продажу, и так компания Elger переехала туда, где она находится и поныне.

ОРИГИНАЛЬНЫЕ РАЗРАБОТКИ

Возросшая узнаваемость марки Ibanez и востребованность среди музыкантов не остались незамеченными другими производителями, в особенности Gibson. Если вы посмотрите на гитары Ibanez и прочие копии начала 70-х годов, вы увидите, что преимущественно это были реплики моделей Gibson. Это объясняется тем простым фактом, что в течение 1970-х годов преобладал именно спрос на гитары в стиле Gibson. Джефф Хасселбергер объясняет это с деловой точки зрения: «Гитары Fender были по-прежнему относительно недорогими. С другой стороны, Gibson были намного более дорогими, что оставляло место для возможности покомбинировать с ценами». В апреле 1976 на выставке NAMM, проводимой на Восточном побережье, компания Ibanez усилила свое давление на рынок, когда представила серию «Golden Oldies», в состав которой входили копии моделей Flying V, Explorer и Moderne. Эти гитары привлекли к себе столько внимания на выставке, что многие сотрудники Gibson, по слухам, приезжали с одной целью — посетить стенд Ibanez. Пошла молва, что компания Norlin (владелец Gibson) собирается запретить япон-





ским производителям копировать свои гитары. Компания Ibanez, со своей широчайшей линейкой, стояла в их списке под номером один.

Однако Ibanez уже работали в направлении создания более оригинальной и индивидуальной продукции. В начале 1975 года Джо Хошино решил, что Ibanez должны создать уникальный дизайн гитары, который бы ассоциировался с японскими производителями в той же мере, в какой Les Paul или Strat ассоциируются с американскими. Результатом этого стало появление модели Iceman, разработанной Фритцем Катохом с помощью некоторых других работников. У модели Iceman было еще одно, более прагматическое назначение. Джо был необходим проект, который бы укрепил отношения между компанией Hoshino, фабрикой Fujigen и компанией Kanda Shokai, одним из крупнейших дистрибьюторов в Японии. Таким образом, компания Hoshino получала права продавать модель на зарубежных рынках, компания Kanda Shokai приобретала права продавать ее на территории Японии, где модель была представлена под названием «Mirage» с брендом Greco. Фабрика Fujigen Gakki также получала свою долю. Модель iceman была представлена миру на западногерманской выставке Messe во Франкфурте в апреле 1975 года, хотя в то время она называлась, как и многие другие модели Ibanez в 70-х, всеобъемлющим (и оттого вносящим путаницу) именем Artist.

Первый Ibanez Iceman был представлен в Европе в начале 1975 года и появился на американском рынке к сентябрю того же года. Изначально были выпущены три модели с корпусами из красного дерева, носившие сперва название «Flash», но вскоре переименованные в «Iceman». Стандартный Ibanez Iceman имел традиционную схему электроники с двумя хамбакерами. Модель Iceman-3 имела новый звукосниматель с тремя катушками и 18 магнитовыводами в позиции «у струнодержателя». Модель Iceman-SL имела точно такой же звукосниматель с тремя катушками в пластиковом держателе, позволявшем изменять положение звукоснимателя.

В начале 1978 года компания Hoshino расширила линейку Iceman, куда вошли модели с привинченными грифами, быстро снятая с произ-

водства модель из корины (ясеня) и более дорогая версия с верхом из «огненного» клена. Модель с кленовым верхом и трехкатушечным звукоснимателем считалась именной моделью Стива Миллера.

К 1977 году Пол Стенли из KISS играл на гитарах Ibanez, в том числе и на Iceman. Стенли решил, что соединение грифа с корпусом в районе 16 лада плохо влияет на баланс инструмента, и попросил компанию Elger сделать ему гитару с соединением на 17 ладу. В результате его запроса получилась именная модель Пола Стенли PS10, представлявшая собой Iceman черного цвета с богатой отделкой из натурального и искусственного перламутра, которая была выпущена в середине 1978 года.

Цельнокорпусная модель с двумя вырезами, которая впоследствии стала единственной гитарой, носящей имя «Artist», была усовершенствована, а вместе с ней и несколько других специальных моделей, в том числе Professional, Custom Agent и другие гитары со сложной резьбой или богатыми инкрустациями. Фритц Катох также работал над новым дизайном головы грифа и крышки анкера. К маю 1976 года компания Ibanez представила свою основную линейку копий Gibson уже с новым, собственным дизайном головы грифа. Эти новые инструменты, а также ежедневные визиты Джерри Гарсиа и Боба Уайра из The Grateful Dead, сделали бренд Ibanez на летней выставке NAMM того же года местом, обязательным к посещению. Забавным признаком того, что Ibanez достиг определенного признания, стало появление на выставке копий гитар Ibanez от других японских производителей.

РАННИЕ ОРИГИНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ: ARTIST

Одной из самых почитаемых гитар Ibanez, выпущенных в 1970-е годы, стала модель Artist. Модель Artist, одно из первых оригинальных дизайнерских решений Ibanez, задумывалась как доступная альтернатива Gibson Les Paul. Чтобы наделить Artist конкурентоспособными характеристиками, его корпусу придали более удобные очертания (что важно для гитар, сделанных из махагоны, относительно тяжелого дерева), а на вышние модели устанавливалась система «Tri-Sound», дающая разнообразную палитру звучаний. В 2002 году, спустя

более чем 25 лет с момента создания, модель Artist начала испытывать возрождение популярности.

Эти гитары с двумя одинаковыми по размеру вырезами выпускались в самых различных конфигурациях на протяжении многих лет. Большинство из них были основаны на классическом дизайне гитары из красного дерева с кленовым верхом и двумя хамбакерами. В середине 1970-х готов большинство высших серий Ibanez назывались «Artist» (даже первые Iceman), но к 1977 году это название сохранилось исключительно за одной гитарой, которая и сейчас носит его.

Первые версии появились в 1974 году. У них были высшие модельные номера — 2600 и, позднее, 2700. В оригинальную серию входили богато украшенные акустические гитары с корпусами «дредноут» и «джамбо», цельнокорпусные электрогитары с привинченными грифами и выпуклыми верхами, бас и пара полноразмерных джазовых инструментов, сделанных в стиле ES-175 с роскошной отделкой. У всех гитар была голова грифа уникальной формы — в виде зубчатой башенки с инкрустированной геральдической лилией, а также инкрустация накладок грифа перламутровыми прямоугольниками с черной звездой в центре. Ранние цельнокорпусные модели имели базовую форму корпуса серии Artist, но с более толстыми и слегка закругленными «рогами». Также на них ставили защитную накладку в виде «крыла летучей мыши».

В 1975 компания Hoshino сделала цельнокорпусную модель Artist флагманом всей линейки, она получила вклеенный гриф, для которого Фритц Катох выбрал свой любимый профиль — ES-335 1959 года. Новые Artist дебютировали на летней выставке NAMM 1976 года, и это были модели с выпуклым верхом и более тонкими и острыми «рогами», аналогичными современной модели Artist. От защитных накладок и инкрустаций в виде прямоугольников со звездами отказались. Более дорогие модели имели инкрустацию накладок грифа перламутровыми прямоугольниками с диагональной вставкой из абалона.

Окантовка верха была выполнена из широкой полосы целлулоида, наподобие Gibson L-5S. Выпускались модели как с 22, так и 24 ладами. Одна из моделей делалась даже из ясеня с выпуклым верхом и отделкой из искусственного перламутра, как на современных моделях серии Ibanez Professional.

НОВЫЙ ИМПУЛЬС

Выставка NAMM 1976 года дала огромный толчок вперед компании Elger. Хасселбергер отправился на Западное побережье с тем, чтобы передать инструменты для Beach Boys, Пэта Симмонса из группы The Doobie Brothers, Стива Миллера и Терри Ката из группы Chicago. В 1977 году список официальных эндорсеров Ibanez включал Дэвида Санчеца, Джерри Гарсиа, Денни Лейна, Карла Джексона и группу KISS.

Отношения с The Grateful Dead стали настолько теплыми, что представители Ibanez подружились с музыкантами. В сентябре 1977 года The Grateful Dead играли на большом фестивале в Инглиштауне, штат Нью-Джерси. Более чем 150-тысячная толпа посетителей создала безумные пробки на всех подъездных дорогах, и Боб Уайр мог попасть на сцену, лишь прилетев на вертолете. Рой Мийахара помог ему раздобыть вертолет и прилетел вместе с ним.

Большая часть гитар, представленных на выставке NAMM 1976 года, имела звукосниматели Super 70 со штампованным логотипом Ibanez, однако на некоторые из них были установлены новые хамбакеры Super 80 «Flying Finger». Эти звукосниматели были разработаны по просьбе компании Elger — создать более чувствительные и удобные при игре датчики. Качество новых звукоснимателей подчеркивалось крышкой с изображением бабочки, сающейся на струны. Этот дизайн и породил прозвище «Flying Finger» («Летающий палец»), то ли потому, что бабочка выглядела как палец с крылышками, то ли из-за сходства рисунка с общепринятым жестом, ну, скажем, неуважения. Вскоре к линейке Artist добавились представленные на той же выставке NAMM модель с новой схемой управления тембром и полуакустическая модель, обе оснащенные датчиками Super 80. Схема управления тембром Artist, включавшая в себя отключаемый трехпо-



лосный активный эквалайзер с регулировками усиления/среза высоких, средних и низких частот, работала от встроенной батареи или от сетевого блока питания.

К 1977 году серия Artist стала флагманом среди цельнокорпусных моделей и включала в себя двенадцатиструнные и двухгрифовые гитары, а также гитары, сделанные из экзотической древесины. Бридж Gibraltar с фиксацией положения был усовершенствованной разновидностью широкого прямоугольного бриджа, стоявшего на некоторых моделях Gibson, а струнодержатель был сделан в форме литого резного треугольника. Некоторые из моделей имели латунный блок, повышающий сустейн, к которому крепился бридж. Специалисты с Ibanez также экспериментировали с латунным верхним порошком, но обнаружили, что он дает очень резкое

звучание и подвержен коррозии. Компромиссным решением стал верхний порошок, частично сделанный из латуни, а частично из кости. На все обновленные гитары серии Artist теперь ставились звукоусилители Super 80. На более дорогие модели ставили систему «Tri-Sound», с двумя мини-переключателями для отсечки катушек и переключения катушек в противофазу. Еще одним улучшением стало использование особой, более толстой ладовой проволоки, более прочной и закатанной таким образом, чтобы обеспечить лучшее интонирование, чем традиционные плоские лады. К 1977 году Бобби Кокрен из группы Steppenwolf и Стив Миллер использовали Ibanez Artist в качестве сценической гитары. Название просуществовало до середины 1978 года, когда большинство обозначений моделей получили приставку «AR».



IBANEZ PS10 KISS И ИСКУССТВО РЕКЛАМИРОВАНИЯ

Пол Стенли хотел Iceman, но со стыком грифа с корпусом в районе 17 лада, а не 16-го, а также один экземпляр с покрытием в виде «разбитого зеркала». Его пожелания, разумеется, послужили руководством к действию для компании Elger. Однако рекламная политика Elger не ограничивалась только предоставлением музыкантам гитар, сделанных по их особым требованиям. Создав именную гитару, они предпринимали все возможные действия, чтобы привлечь внимание к новой модели. Свежей идеей для рекламы именной модели Стенли Iceman стало создание куклы Пола Стенли и уменьшенной копии гитары PS10, на которой на самом деле можно было играть, хотя и с некоторыми оговорками. Все это было представлено на выставках и в некоторых избранных магазинах дилеров Ibanez. Сотрудничество Пола Стенли с Ibanez было выгодным для обеих сторон. Слово Хасселбергеру: «Билл Окойн, менеджер KISS, был одним из тех редких людей, которые умеют мыслить широко. Он знал, что если бы он потребовал много денег, у нас бы не осталось средств на рекламу именной модели Пола. Окойн признал, что сотрудничество Пола с Ibanez и создание его именной модели поднимет группу на новый уровень, и так и вышло».



Пол Стенли всегда был известен своими причудливыми заказами. Одним из наиболее знаменитых стал заказ на создание гитары, которая бы «выглядела, как будто кто-то ударил зеркальную гитару молотком в районе звукоосцилляторов», для чего Джеффу Хасселбергеру и Джиму Хеффнеру потребовалось множество проб и ошибок, чтобы понять, как осуществить это. В настоящее время существует целая кустарная индустрия, воспроизводящая эту оригинальную уникальную гитару группы KISS.

Модель Icedman пользовалась популярностью до конца 1970-х годов, однако спрос на нее начал падать в начале 1980-х. В 1981 году Ibanez уменьшили вес Icedman, поменяв материал корпуса на липу, и видоизменили форму головы грифа, расположив колки в ряд, в результате чего на свет появилась модель Icedman II.

РОКОВАЯ АВАРИЯ КАБА КОДЫ

Некоторых эндорсеров Ibanez Хасселбергер находил лично, некоторых ему рекомендовали другие эндорсеры, а также многих предлагали дилеры Ibanez. Одними из них стала группа Brownsville Station, которые были постоянными покупателями в магазине «Al Nalli Music» в Мичигане. Классическая вещь «Smokin' in the Boy's Room», возможно, стала пиком скоротечной славы группы, но для компании Ibanez Brownsville Station стали важной вехой.

«Кабу Коде из Brownsville Station нравились наши гитары, но не нравились наши звукоосцилляторы. Это заставило меня обратить более пристальное внимание на звукоосцилляторы, и, конечно, то, что я увидел внутри, и близко не напоминало, например, датчики DiMarzio, которые предпочитал Каб Коде со своей группой. Это стало поводом для разработки лучших звукоосцилляторов, а также положило начало нашему сотрудничеству с DiMarzio».

История имела печальный конец, по крайней мере, с точки зрения любителей гитар. Одной из любимых гитар Ibanez Каба Коды была коричневая копия Explorer из махагони, которая была изготовлена в количестве всего лишь 6 или 12 (в зависимости от того, кто ваш собеседник) экземпляров. У Brownsville Station был «фирменный» прием, когда два

гитариста играют соло, разбегаются по сцене и проезжают на коленях один мимо другого. На одном из концертов они встретились посередине. Голова грифа Explorer не вынесла удара, и гитара не подлежала восстановлению. Каб был безумен.

ВРЕМЯ МИЛЛЕРА

Хасселбергер провел столько времени за кулисами крупных филармонических концертных залов «Civic Center» и «Spectrum» в поисках потенциальных эндорсеров, что у него уже даже не спрашивали пропуск. «Они решили: раз никто его до сих пор не выгнал, значит так и надо», — вспоминает Хасселбергер. Одним из самых значительных приобретений стал Стив Миллер, который впоследствии украсил собой обложку каталога электрогитар Ibanez 1977 года.

«Я очень уважал Стива, и не только как музыканта. На самом деле он является создателем современного контракта между музыкантом и звукозаписывающей компанией. Фирмы пытались вписать ему типовую контракт, в котором указывалось, что он должен записывать и где. Но Стив был достаточно умен и настойчив, чтобы ответить им: «Нет, в контракте будет указано вот это». Это изменило всю модель отношений между музыкантами и звукозаписывающими компаниями, поскольку музыканты теперь настаивали на том, чтобы использовать «контракт Стива Миллера».

У Стива был талант в области живописи и архитектуры, а также прекрасный слух, он был настоящим человеком эпохи Возрождения. Когда я познакомился со Стивом, он играл на гитаре Ibanez Icedman, которую купил на свои деньги.

Вышло так, что он помог мне и нашему специалисту по электронике Джиму Хеффнеру (который сам определенно заслуживает упоминания в любой книге по истории Ibanez) разработать схему встроенного эквалайзера на модели Artist».

Пионером в области встроенной активной электроники была, разумеется, компания Alembic, но, по мнению Хасселбергера, «их электроника была такой технически сложной, что не могла звучать хорошо. Наша система была более простой, в большей степени аналоговой, и Стив оценил разницу».

ДЖОРДЖ БЕНСОН

Примерно в 1976 году молодая джазовая сенсация Джордж Бенсон, который к тому времени уже играл на копии Gibson L-5 от Ibanez, выразил заинтересованность в сотрудничестве с Ibanez.

Когда Бенсон выступил в телевизионном ток-шоу Майка Дугласа, представители Ibanez связались с ним по вопросу разработки именной модели гитары.

Бенсон принял данное предложение, и обсуждение очень скоро перешло в предметную плоскость, закладывая основы для будущей модели GB10. Первые прототипы модели Бенсона были закончены в начале 1977 года, как раз вовремя для того, чтобы заснять, как Джордж передает GB10 президенту Джимми Картеру в качестве подарка. Фото Бенсона, как он дарит свою именную гитару президенту, появилось на обложке журнала «Newsweek» в апреле 1977 года. Вскоре после этого, во время турне по Японии, Джордж встретился с несколькими дизайнерами Ibanez, и они окончательно обговорили некоторые мелкие детали, и в октябре 1977 года модель GB10 стала выпускаться серийно.

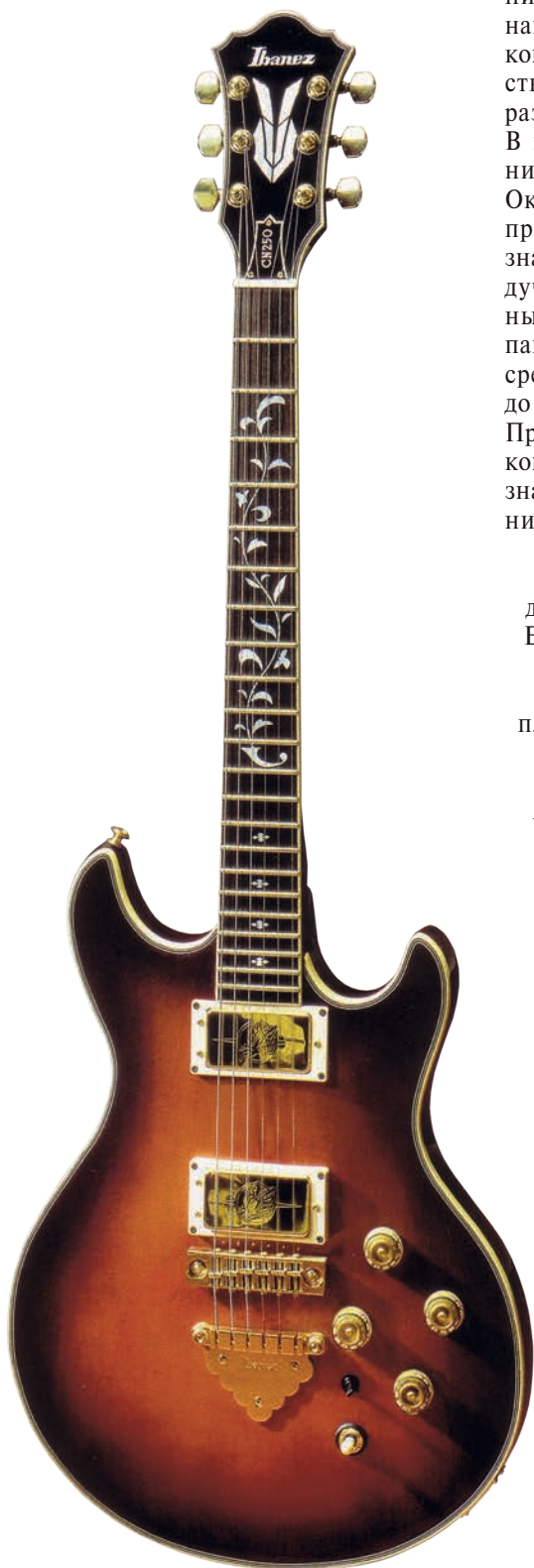
Это была первая для Ibanez именная модель действительно знаменитого гитариста.

«НЕПРЕДНАМЕРЕННАЯ ДАТЬ УВАЖЕНИЯ»

В самом начале 1970-х годов многие музыканты смотрели на копии как на то, что покупают, когда не могут позволить себе иметь оригинал. Джон Ломас, в настоящее время специалист по электронике отдела разработок Ibanez в Бенсалеме, вспоминает, как его группа не могла себе позволить купить кожаные штаны, которые были модны среди рок-групп, игравших каверы. Поэтому они купили штаны из кожзамителя, которые музыканты называли «штанами Ibanez».

Неудивительно, что крупные производители гитар смотрели на импортную продукцию так же сквозь пальцы, как и автопроизводители на первые японские машины. Том Танака рассказывает о том, как он однажды представлял свою продукцию в магазине «Washington Music» в Уитоне, штат Мэриленд, и при этом слегка нервничал, потому

*Ibanez Concert, модель CN250RV.
Одна из новых моделей с оригинальным
дизайном, к ее выпуску Ibanez подстегнул
судебный процесс со стороны Gibson.*



что там присутствовали представители Fender и Gibson. «Но, казалось, они находили нас забавными». Но со временем для многих конкурентов гитары Ibanez перестали быть поводом для смеха.

Даже несмотря на то что компания Ibanez явно двигалась в новом направлении, проблема японских копий в целом по-прежнему существовала, и компания Norlin выразила свои намерения более явно. В итоге 28 июня 1977 года компания Norlin подала в Федеральный Окружной суд в Филадельфии под председательством судьи Диттера знаменитый в наши дни «иск». Будучи крупнейшим и самым успешным производителем копий, компания Elger послужила прекрасным средством, чтобы донести послание до всех остальных производителей. Предметом иска послужило незаконное использование торгового знака, что выразилось в копировании дизайна головы грифа Gibson.

Японский музыкальный журнал «Player» уже предупреждал на своих страницах компанию Elger, что Gibson планирует начать процесс. Хасселбергер вспоминает: «Мы подозревали, что в их планы входило получить судебный исполнительный лист, заявиться на выставку NAMM 1977 года в Атланте и конфисковать весь наш склад, оставив стенд Ibanez пустым. Если бы они сделали это годом раньше, это была бы катастрофа.

Как оказалось, мы внесли столько изменений в линейку гитар — на стенде более не было моделей с «гибсоновской» головой грифа, что процесс из серьезной угрозы превратился в шутку». Шутка это была или нет, но иск Gibson послужил достаточной причиной для того, чтобы компания

Hoshino ускорила введение изменений, работа над которыми уже велась. По еще одной иронии бизнеса, судебный процесс заставил Ibanez быстро создавать оригинальный дизайн своих гитар, что в результате помогло Ibanez завоевать еще большую популярность.

Но от иска также была и мгновенная выгода: согласно книге «Music Trades» Gibson в итоге отдала Ibanez «непреднамеренную дань уважения».

Знаменитый производитель признал, что между гитарами Ibanez и Gibson не было ощутимой разницы в качестве. Этот иск способствовал признанию качества японской продукции в музыкальной индустрии.

РЕШЕНИЕ ДЕЛА

Компания Elger подписала соглашение, по которому обязывалась прекратить продажу копий Gibson или использовать наименования, которые напоминали о моделях Gibson — вот, в общем, и все.

Чтобы избежать возможных недоразумений, компания Hoshino приняла решение изготавливать фурнитуру самостоятельно, вместо того чтобы заказывать ее у сторонних поставщиков.

Форма бутонов колков была изменена, панели на переключателях звукоснимателей были сняты, звукосниматели заменили на модель Super 80 собственной разработки, форма защитной панели была также изменена, как и дизайн бриджа, и был добавлен новый струнодержатель.

Даже ручки регуляторов были заменены на новые под названием «Sure-Grip», в которых использовалось резиновое кольцо во избежание проскальзывания. (И, поскольку это все-таки книга нерассказанных историй про Ibanez, мы можем впервые опубликовать причину, по которой ручки «Sure-Grip» так удобно лежали в руках: резина для них поставлялась компанией, которая занималась производством...хм...ну скажем, сексуальных принадлежностей.) В следующем году на свет появился знаменитый бридж Gibraltar, а также новаторские колки «Velve-Tune».

Поскольку все было подготовлено заранее, компания Hoshino могла действовать быстро. К началу сентября 1977 года новая линейка Ibanez была готова.

Полностью оригинальный модельный ряд включал в себя серию Performer, недолго просуществовавшую серию Concert, серии Studio и Musician, с собственными формами и активной электроникой, созданной с оглядкой на очень популярные в те дни инструменты Alembic.



ИСК GIBSON ПОСЛУЖИЛ ДОСТАТОЧНОЙ ПРИЧИНОЙ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ КОМПАНИЯ HOSHINO УСКОРИЛА ВВЕДЕНИЕ ИЗМЕНЕНИЙ, РАБОТА НАД КОТОРЫМИ УЖЕ ВЕЛАСЬ. ПО ЕЩЕ ОДНОЙ ИРОНИИ БИЗНЕСА, СУДЕБНЫЙ ПРОЦЕСС ЗАСТАВИЛ IBANEZ БЫСТРО СОЗДАВАТЬ ОРИГИНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН СВОИХ ГИТАР, ЧТО В РЕЗУЛЬТАТЕ ПОМОГЛО IBANEZ ЗАВОЕВАТЬ ЕЩЕ БОЛЬШУЮ ПОПУЛЯРНОСТЬ

РАННИЕ ОРИГИНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ: PERFORMER И CONCERT

Модель Performer представляла собой слегка измененный Les Paul с дополнительным вырезом у басовых струн и, как правило, с кленовым верхом. Одна потрясающая модель по прозвищу «зебра» имела верх корпуса из обожженного ясеня. Линейка Performer была обновлена в 1979 году и снята с производства в 1981 с тем, чтобы быть вновь запущенной как «переиздание» в 1982 году.

Модель Concert имела гибридный дизайн и выпускалась исключительно со вклеенным грифом. На серию Concert, как на Performer, ставили выпуклый кленовый верх с низом корпуса из махагони и двумя хамбакерами, но корпус имел два разных по форме выреза с довольно толстыми «рогами» и окантовкой. Самая дорогая версия оснащалась двухполосным эквалайзером, системой «Tri-Sound» и инкрустацией в виде виноградной лозы и снежинок. Серия Concert была снята с производства в июле 1979 года.

ЭПОХА КОПИЙ БЛИЗИТСЯ К ЗАВЕРШЕНИЮ

К концу 1977 года вся серия Ibanez «Golden Oldies», выполненная в стиле Gibson, отошла в прошлое (по крайней мере, на американском рынке), и практически каждый японский производитель изменил форму голов грифов на своих гитарах. Копии от Ibanez были практически сняты с производства, однако не до конца. В конце 1977 года и на всем протяжении 1978 года компания Elger предлагала очень качественные копии гитар Fender под названием Challenger Series и Silver Series (как

было обозначено на голове грифа). Ни одна из этих копий никогда не появлялась в каталогах Ibanez. Модель Challenger встречалась в официальных прайс-листах за январь и май 1978 года, однако в прайс-листе за август 1978 года на нее не было и намека. В то время как некоторые копии Fender производились до 1979 года, вся остальная продукция Ibanez до 1978 года получила новый оригинальный дизайн.

Gibson направили претензию компании Elger еще раз в 1978 году, когда форма корпусов полуакустических моделей Ibanez AS и FA оказалась слишком схожей с их полуакустическими гитарами, и дали Elger год на смену дизайна. Компания Hoshino выполнила все требования.

IBANEZ STUDIO

По иронии судьбы, несколько лет спустя (примерно в 1982 году) компания Ibanez очутилась по другую сторону баррикад в процессе о торговом знаке. Когда компания Hoshino решила зарегистрировать несколько собственных оригинальных профилей головы грифа, юридический отдел компании Yamaha по невыясненным до сих пор причинам попытался препятствовать регистрации, утверждая, что дизайн головы грифа не играет роли. Юрист с Yamaha появился на суде вооруженный лишь только своим собственным мнением, в то время как основательно подходящий ко всему Рой Мийахара заранее запаса огромным перечнем доказательств, заручившись вдобавок показаниями прославленного гитарного мастера Роджера Садовски и знаменитого джазового гитариста Джона Ско-

филда как специалистов. Компания Yamaha подала апелляцию, и, хотя компания Hoshino отказалась опротестовать апелляцию по причине недостатка времени и значительных издержек, суд, несмотря на это, бесспорно признал правоту Hoshino. В итоге, если еще и оставались какие-либо вопросы о том, имеет ли форма головы грифа значение или нет, они были разрешены несколько лет спустя таким образом, что двух разных суждений тут быть не могло. Найдя имитацию нелестной для себя (не говоря уже о том, чтобы счесть ее забавной), серьезная компания Fender подала исковое заявление на импортеров гитар Fernandes и вынудила их поменять грифы (а вовсе не спилить головы грифов, как часто говорят) на партии гитар, оформленных в стиле Fender.

К 1978 году линейка Ibanez состояла из серии Performer – по форме модифицированный Les Paul, а также серий Studio и Musician, обе с новой оригинальной формой корпуса и активной электроникой. Именная модель Пола Стенли PS10 была представлена в июле 1978 года, что вызвало помешательство как среди дилеров, так и среди поклонников группы KISS.

ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ЛОВУШКА

В 1978 году королем музыки было диско, однако продажи Ibanez были по-прежнему высоки. В том же году Ibanez заключили контракт с великим исполнителем на банджо Эрлом Скраггзом и выпустили целую серию банджо Ibanez Artist. Благодаря доверию к Бенсону дела Ibanez на рынке джазовых гитар также обстояли хорошо. Распознав еще одну звезду джаза и студийной звукозаписи в

Ли Ритенуаре, компания Elger предложила ему поработать над именной моделью. В течение десяти дней был разработан дизайн гитары и заказан прототип. Компания Hoshino продолжала делать гитары для музыкальной элиты, в том числе басиста Стенли Кларка, гитариста Genesis Дарила Штюмера и исполнительницы фолка Дженис Йен. Компания Hoshino Gakki даже подарила шведским поп-звездам из группы ABBA двухгрифовую гитару, которая позднее была использована при записи их альбома (по некоторым сведениям, эта гитара принадлежала ABBA недолго. Джимми Пейдж записывался в той же студии и, после того как он поиграл на этой гитаре, она ему настолько понравилась, что он забрал ее себе).

IBANEZ MUSICIAN

Продажи продолжали расти и работникам склада в Бенсалеми приходилось работать сверхурочно. Тем не менее, несмотря на благоприятную ситуацию, появилась серьезная угроза (что в итоге подтвердило поговорку «нет худа без добра», поскольку то, как компания вышла из данной ситуации, обернулось положительным результатом). Этой угрозой стал курс японской йены по отношению к американскому доллару.

«СДЕЛАЙТЕ ИЗ ЛАТУНИ ЧТО-НИБУДЬ НОВЕНЬКОЕ»

Во время периода в истории гитары, который просто невозможно не окрестить «латунным веком», как производители гитар, так и музыканты были поглощены латунными бриджами, ручками и блоками для увеличения сустейна. Джефф Хасселбергер, который считал, что единственным достоинством латуни является то, что она легка в обработке при создании прототипов гитарной фурнитуры, решил положить конец спорам. «Если чем больше латуни в гитаре, тем лучше она звучит, то, — провозгласил он, с трудом сдерживая улыбку, — гитара, сделанная целиком из латуни, будет звучать просто фантастически». Фабрика Fujigen сделала из латуни точную копию модели Ibanez Artist 2622, с до смешного бесполезными ремнедержателями. Джефф установил гитару на вращающийся постамент на выставке NAMM 1979 года в Чикаго. Затем он приглашал посетителей вы-

ставки, как балаганный зазывала, зайти на стенд и попробовать угадать ее вес (76 фунтов ~ 34 кг). «Она была такой тяжелой, что большинство людей были уверены в том, что она привинчена к стенду. На самом деле наша «цельнолатунная» гитара не была цельной. Если бы она не была пустой внутри, ее вообще никто бы не смог поднять».

В подтверждение мнения Хасселбергера о латуни, гитара была удобной в игре (хотя останавливала кровообращение в ноге гитариста, если на ней играли сидя), но звучала очень тускло.

Хасселбергер замыслил нечто большее, чем простую шутку. Латунная гитара была еще одним примером стратегии привлечения внимания на выставке: «Как бы то ни было, я приехал на выставку NAMM, и я зашел на каждый стенд и посмотрел их презентацию. По дороге домой я понял, что я оценил компании по значимости исходя из эффектности их презентаций и затем принялся мысленно изменять порядок в моем списке ведущих компаний. В то же время, вот что всегда впечатляло меня на автомобильных выставках, которыми я также увлекался.

Вы приходите на автосалон и видите, как производители автомобилей представляют такие образцы дизайна, какие они никоим образом не намеревались запускать в производство. Но эти концепт-кары создают у людей представление об этих компаниях как о действительно прогрессивных, классных или продвинутых — и люди толпятся на стендах, чтобы посмотреть на них».

Хасселбергер уже много лет как не работает в компании Hoshino, но разработанная им стратегия проведения выставок NAMM до сих пор в силе, и даже более радикально применялась его последователем Биллом Реймом.

Включающие все, начиная от огнедышащих годзиллоподобных монстров и заканчивая безысходными апокалиптическими видениями, презентации



Ibanez обычно затмевают собой всех прочих производителей музыкальных инструментов, имеющих намного большие финансовые возможности, и люди по-прежнему толпятся на стендах Ibanez.

В качестве постскриптума к истории: пока латунная гитара не обрела свой последний приют в магазине «Sam Ash» в Нью-Йорке, она была отправлена в рекламное путешествие по всей стране. «String & Things», музыкальный магазин в Мемфисе, испытывал проблемы с кражами из фронтальной стеклянной витрины. Что может быть лучшей защитой содержимого витрины, решили они, чем прибывающая цельнолатунная гитара, которая закроет собой все остальное? Молодой и хиленький местный паренек поставил перед собой цель: «заполучить золотую гитару». Не осознавая серьезных последствий своих действий, он подбежал к двери, крепко схватил гитару за гриф и тут же растянулся на полу, когда движимый объект вдруг оказался недвижимым. Работники магазина так тряслись от смеха, что даже не задержали преступника.

ГИТАРЫ СЕРИИ ROADSTER И ДОРОГА К ГИТАРАМ С ПРИВИНЧЕННЫМИ ГРИФАМИ

Гитары Ibanez со вклеенными и сквозными грифами были хорошо приняты как дилерами, так и гитаристами. Тем не менее в конце 1970-х годов популярность гитар с привинченными грифами, например, Fender Stratocaster, стала возрастать. Strat и Tele никогда не покидали сцену, но все же в 70-е предпочтение отдавалось гитарам в стиле Gibson.

Чтобы удовлетворить спрос на гитары а-ля Fender (и заполнить пустующую нишу, образовавшуюся после снятия с производства моделей Silver и Challenger), в 1979 году Ibanez представили серию Roadster. По воспоминаниям Хасселбергера, компания Elger рекламировала их на выставке NAMM, поставив на стенд Ibanez два хот-рода (на которых любитель автомобилей Хасселбергер также должен был кататься для создания интереса).

Серия Roadster, получившая свое имя, поскольку эти гитары не имели ничего лишнего и были доработаны подобно автомобилям, в честь которых они были названы, стала

первой в длинной линейке «стратоподобных» гитар, которые впоследствии стали одними из приоритетных направлений для Ibanez. Серия имела корпуса в форме Stratocaster и несколько нововведений, направленных на улучшение традиционной схемы с привинченным грифом. Взамен пластины под винты новые модели имели новое, более стабильное крепление грифа под названием «Quadra-lock». Этот способ крепления вызывал значительные проблемы при подгонке деталей, и вскоре от него отказались на гитарах, хотя он и сохранился на басах серии Roadster. В дополнение к этому, модели Roadster получили новые, более мощные звукоусилители-синглы Super 6 с большим количеством витков в обмотке, нежели обычно, и с возможностью отсекать дополнительные витки для придания им более традиционного уровня выхода.

А В ЭТО ВРЕМЯ В СТАРОМ СВЕТЕ...

Поскольку это повествование ограничено в объеме, то история Ibanez рассматривается в ней сквозь призму отношений с компаниями Elger / Hoshino U.S.A. Однако многие идеи и музыканты также приходили от дистрибьюторов Ibanez в Европе (эта история заслуживает написания отдельной книги). Поскольку британские рок-ролльщики оказали особенно сильное влияние на американскую музыку в 60-х и 70-х годах, было практически предопределено, что Британия окажет влияние и на американскую компанию Elger.

Это влияние появилось в лице человека по имени Морис Саммерфилд из компании C. Summerfield, Ltd. (CSL), выступавшей дистрибьютором продукции компании Hoshino в Соединенном Королевстве с 1964 года по 1987. Наряду с занимаемой должностью в компании CSL, Морис Саммерфилд был полупрофессиональным музыкантом, игравшим в джазовых и танцевальных оркестрах. Когда в начале 1960-х появилась Великая четверка, Саммерфилд «увидел возможность импортировать недорогие гитары, чтобы удовлетворить спрос, созданный музыкой Элвиса, The Beatles и другими».

Линейка, предлагаемая Саммерфилдом, изначально состояла из электрогитар под брендом CSL

и акустических гитар под брендом Ibanez. В начале 1970-х Саммерфилд работал с компанией Hoshino над разработкой своей собственной серии реплик гитар Gibson и Fender под названием CSL. Он внес свой вклад в многие из ранних копий от Ibanez, в том числе в двухгрифовые модели, в копии гитар Gibson Firebird, Recording и Moderne.

THE KINKS ПРИСОЕДИНЯЮТСЯ

Саммерфилд также работал с британскими музыкантами. «Будучи музыкантом, — поясняет Саммерфилд, — Я лично знал большинство знаменитых в мире гитаристов. Они прислушивались к моим рекомендациям и многие из них в итоге стали эндорсерами Ibanez. В 1977 году Марк Гриффитс и Фил Палмер из группы Дэвида Эссекса получили очень популярные, богато инкрустированные гитары Ibanez Professional, а также полуакустическую модель и мандолину. В 1978 году Дэвид Штюрмер из Genesis стал эндорсером, избрав для себя модель Artist EQ. Саммерфилд также предоставил инструменты для групп Lindisfarne и Slade (которые были сфотографированы для прайс-листа Elger с копиями Ibanez Flying V).

К 1979 году у Саммерфилда дела шли на лад. Дэйв Дэвис из The Kinks играл на моделях Ibanez Professional и Artist, в то время как Кейт Буш была по струнам CSL Ibanez. Фил Лайнотт из Thin Lizzy также перешел на басы Ibanez. В течение следующих нескольких лет Саммерфилд заключил контракты на эндорсмент с Бобом Гелдофом из The Boomtown Rats, Стивом Марриоттом из Humble Pie, Майком Разерфордом из Genesis, Джоном Уэттоном из Asia, Дэйвом Пеггом из Jethro Tull, Дэвидом Бригсом из The Little River Band, Стефаном Гроссманом, Джоном Пирсом, Йорге Морелом, Стингом, Алланом Холдсвортом, Джо Пассом, Джоном Айллсли из Dire Straits и группами Status Quo и Roxy Music.

Разумеется, компания Hoshino заботилась о том, чтобы получать максимум отдачи от исполнителей, с которыми японцы иногда даже не были знакомы. Сегодня это звучит забавно, но в переписке компания Hoshino интересовалась, «достаточно ли известен» Дэйв Дэвис и группа The Kinks, чтобы оправдать полученные им инструменты.

ИМЕННАЯ МОДЕЛЬ МАККАФЕРРИ Ibanez MAC-10

История Ibanez связана с джазом не меньше, чем с рок-н-роллом, и в своем любимом жанре Саммерфилд также внес немалый вклад. Интерес для поклонников джаза и коллекционеров гитар представляют именные гитары Маккаферри, Ibanez MAC-10, которые были единственной моделью Ibanez, эксклюзивно продававшейся компанией CSL. Саммерфилд работал над созданием этой модели с великим гитарным мастером и классическим гитаристом Марио Маккаферри (который создал гитары Selmer, прославленные Жанго Рейнхардтом). Аллан Холдсворт очень высоко ценил Ibanez MAC-10: «Вам не нужно быть учеником Жанго, чтобы оценить все замечательные качества этой гитары, я обожаю ее». Компания Hoshino поручила данный проект одной из фабрик, управляемой Риоии Матцуокой. Матцуока уже и так был загружен работой, однако компания Hoshino сообщила, что тот «с восторгом отозвался о возможности создания гитары такого высочайшего качества» и согласился производить восемь гитар в месяц начиная с сентября 1979 года. Как выяснилось, у Матцуоки было даже больше работы, чем он мог сделать.

После этого компания Hoshino решила передать проект на свою собственную фабрику Tama, однако все производственные мощности к тому времени уже были загружены новым проектом Ibanez Artwood. Чтобы не идти на компромисс с качеством и не перегружать ни одну из фабрик, компании Hoshino пришлось, к сожалению, отказаться от проекта Ibanez MAC-10 всего лишь год спустя.

ДЖО ПАСС

Саммерфилд также инициировал и возглавил разработку именной модели Джо Пасса Ibanez JP20. «На самом деле, — вспоминает Саммерфилд, — идеальный для Пасса дизайн гитары был создан в раздевалке джазового клуба Ронни Скотта на Фрит-Стрит в Лондоне». Саммерфилд служил посредником между Джеффом Хасселбергером из компании Elger и Фумио «Фритцем» Катохом из компании Hoshino.

Вечно суеющийся Хасселбергер узнал, что Джо Пасс играет на гитаре D'Aquisto с уменьшенным корпусом в стиле Gibson ES-175. Однако Пасс сообщил Ibanez, что его устроит гитара любого размера в случае, если она подойдет для его пальцевой манеры игры. Последним, что оставалось разработать, был звукосниматель, и в начале 1980-х годов появился новый звукосниматель со специальной намоткой. Пасс объявил, что он удовлетворен, и в 1981 году в Англии дебютировала модель Ibanez JP20.

Чтобы придать им еще более мощный внешний вид, эти звукосниматели монтировались на отдельные рамки, а не на общую большую панель. Басы серии Roadster имели два стальных стержня под накладкой грифа, чтобы избежать «мертвых точек».

Среди прочих новшеств Ibanez, созданных в 1979 году, был первый рэковый процессор эффектов UE700, управляемый ножным переключателем, который включал в себя фейзер, компрессор, перегруз, флэнжер и графический эквалайзер. Это устройство было создано по заказу группы The Grateful Dead, которые хотели избавиться от всех соединительных проводов на сцене и объединить все эффекты в едином корпусе. Также дебютировала новая полуакустическая серия AS Artist с новой системой «Tri-Sound». Поначалу этот дополнительный переключатель, который переключал катушки хамбакеров Super 70 в противофазу, был принят не очень хорошо, и распылка была изменена на переключение катушек в параллельное либо последовательное подключение с возможностью отсечки одной катушки.

НЕОБХОДИМОСТЬ — МАТЬ ИЗОБРЕТЕНИЯ, ИЛИ СЕРИЯ BLAZER И «СПАСИТЕЛЬНЫЕ» ГИТАРЫ

К 1980 году возрастающий курс йены стал создавать проблемы для компании Elger и ее материнской компании Hoshino. Японские гитары все дорожали, и становилось все труднее продавать их на американском рынке по возросшим ценам. Джо Хошино побеседовал с поставщиками и заключил, что самой трудоемкой стадией производственного процесса является окраска. Натуральные и мореные покрытия, как он узнал, позволили бы сэкономить денег. Джефф Хасселбергер,



работавший с Фритцем Катохом из Японии, выдвинул предложение создать бас-гитару, которая была бы недорогой и имела бы уменьшенный корпус в стиле Precision и один звукосниматель. Эти идеи в сочетании и легли в основу серии Blazer. В отличие от своих предшественников Roadster, Blazer были сделаны как подражание более рентабельным моделям Fender, на которых звукосниматели были размещены на общей панели.

Поскольку поставщики компании Hoshino не имели опыта производства «фендероподобных» гитар, Hoshino помогли фабрике Dyna перейти на производство серии гитар и басов Blazer. Несмотря на свое скромное изначальное предназначение, в 1982 году линейка Blazer стала окрашиваться в непрозрачные цвета и покрытия типа «металлик», а также был заключен контракт на эндорсмент с Адрианом Белью.

Чтобы противостоять возрастающему курсу йены, Ibanez создали серию Blazer с натуральным покрытием, которая была менее трудоемкой в производстве. Тем не менее в 1982 году Blazer стали окрашивать дорогой краской «металлик», а также окрашивать голову грифа в цвет корпуса.

Еще одной попыткой уменьшить затраты стала появившаяся в 1980 году серия электрогитар «50» или «Ibanez Jr.», также называемая среди работников компании «спасительными гитарами». В эту серию входили модели IC50, AR50, ST50 и AS50. В них применялось дерево, которое отбраковывалось при обычном производстве из-за сучков или некрасивого рисунка волокон, что скрывалось под темным мореным покрытием либо черной краской.

Компания Hoshino продолжала развивать отношения с музыкантами и в 80-е. В 1981 компании Elger удалось отвлечь джазового гитариста Ли Ритенуара от его любимого Gibson ES-335 в пользу новой именной модели LR10. В 1982 году на американском рынке дебютировала новая полноразмерная джазовая гитара JP20 (именная модель Джо Пасса).

HOSHINO U.S.A., INC.

Американское агентство компании Hoshino получило имя ее первого партнера, компании Elger, в 1972 году. К концу 70-х годов компания сделала большой шаг вперед от дис-



ЧТОБЫ ПРОТИВОСТОЯТЬ ВОЗРАСТАЮЩЕМУ КУРСУ ЙЕНЫ, IBANEZ СОЗДАЛИ СЕРИЮ BLAZER С НАТУРАЛЬНЫМ ПОКРЫТИЕМ, КОТОРАЯ БЫЛА МЕНЕЕ ТРУДОЕМКОЙ В ПРОИЗВОДСТВЕ. В 1982 ГОДУ BLAZER СТАЛИ ОКРАШИВАТЬ ДОРОГОЙ КРАСКОЙ

трибуции копий гитар к производству оригинальных моделей. В ее активе был целый список эндорсеров, среди которых были самые знаменитейшие гитаристы.

Компания даже переехала в другой город. От компании Elger, какой она была в самом начале, мало что осталось. В 1981 году компания Hoshino решила, что пришло время предстать на американском рынке самостоятельно и 1 сентября 1981 года компания изменила свое наименование на Hoshino U.S.A., Inc. Кимихиде Хошино, который был известен в Штатах под именем Кен Хошино, стал президентом Hoshino U.S.A., Аллан Сильверберг сохранил свой пост вице-президента, а Рой

Мийахара был повышен до секретаря по отношениям и директора по общим вопросам.

Смена наименования новой компании стала не единственным изменением. Джефф Хасселбергер, который отвечал за многие вопросы по маркетингу, рекламе и дизайну практически с самого начала существования альянса Hoshino/Elger, решил, что пришло время двигаться дальше. «До сего времени компания находилась в поисках своей ниши. Поэтому они пробовали все, а я был 25-летним парнем, у которого была своя собственная гитарная компания». Но Хасселбергер знал, что для компании был неизбежен период консолидации прибыли, а это озна-

чало натягивание вожжей: «Я сказал Йоши Хошино, что мне нужно нечто новое — хотя я даже не представлял себе, что это могло бы быть».

После того как он подготовил все для выставки NAMM в Атланте 1982 года, Хасселбергер передал дела своему помощнику Биллу Рейму, который позднее прославится своими собственными скандальными рекламными кампаниями и творческими идеями. Хасселбергер основал компанию «Hasselberger Associates», уважаемое (но по-прежнему рок-н-рольное и непочтительное) рекламное агентство, специализирующееся в области музыкальной индустрии.

Джефф смотрит на годы, проведенные в компании Hoshino, с теплотой и гордостью. «Идеи были ключом и текли отовсюду. Как японцы, так и американцы — мы все были помешаны на гитарах, и получали удовольствие от всего, что мы делали. Ibanez стала первой гитарной компанией с рок-н-рольным сердцем».

1982-1986: «ТРУДНЫЕ ГОДЫ»

В 1982 году, когда компания Hoshino U.S.A. разменяла второй десяток, казалось, что все дела идут гладко. Как всегда, была произведена запланированная смена руковод-

ТРИ КИТА НОВОЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ЛИНЕЙКИ IBANEZ С ОРИГИНАЛЬНЫМ ДИЗАЙНОМ. ЗВУКОСНИМАТЕЛИ БЕЗ КРЫШЕК ИСПОЛЬЗОВАЛИСЬ НА МОДЕЛЯХ 1981 И 1982 ГОДА



ства. Йоши Хошино завершил свои дела в Америке в 1981 году и вернулся в Японию. Президентом стал Кен Хошино, а Аллан Сильверберг стал вице-президентом преуспевающей компании.

К несчастью, хорошие времена близились к завершению. Компания Hoshino, так часто оказывавшаяся в нужном месте в нужное время, на сей раз была где-то совсем не там, где нужно. Собирались темные тучи в виде финансового состояния и тенденций моды. В течение каких-то пары лет компания Ibanez окажется на краю пропасти, куда уже упало так много других производителей.

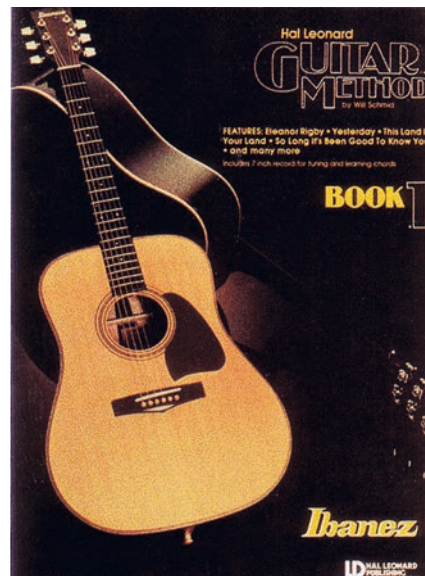
Разумеется, легко смотреть на вещи с высоты прошедшего времени. Но в те годы для всех было очевидно, что Ibanez, безусловно, добились успеха.

Рич Ласнер, с которым мы снова встречаемся, вспоминает, как покупатели приходили в магазин «8th Street Music» в Филадельфии и спрашивали именно Ibanez Artist, Studio или Musician, а не останавливались на гитарах Ibanez как на более дешевой (пусть даже и лучше сделанной) альтернативе тому, что они действительно хотели. Переход Ibanez от производства копий к разработке оригинального дизайна произошел успешно.

Однако Ibanez не почивали на лаврах. Фактически они вели постоянную борьбу за то, чтобы сделать свои гитары более доступными, поскольку это было основным оружием импортеров в битве против их конкурентов из США. Но одной из темных туч стал возросший обменный курс.

За сильный доллар можно было купить больше японских гитар, за слабый — меньше, что сделало бывшие когда-то доступными японские инструменты намного менее доступными. А курс доллара падал с каждым годом. Битва за лучшую цену сама по себе имела огромную цену — высочайшее качество, которое помогло гитарам Ibanez стать чем-то большим, нежели просто импортными инструментами, отошло на второй план, когда компания начала вести борьбу за сохранение конкурентоспособной цены.

Это были финансовые тучи. Тучи моды были еще чернее. Первую половину 80-х вряд ли можно было назвать «Золотым веком гитар».



НА ОБЛОЖКЕ ПОПНОГО СБОРНИКА НАЧАЛА 80-Х ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА HAL LEONARD ИЗОБРАЖЕНА ВСКОРЕ СНЯТАЯ С ПРОИЗВОДСТВА АКУСТИЧЕСКАЯ ГИТАРА IBANEZ

СМЕРТЬ АКУСТИЧЕСКИХ ГИТАР

Акустические гитары вымирали в большинстве районов США. В 1970-е многие дети, когда покупали свою первую гитару, обычно выбирали недорогую «акустику», очень часто с легкими для игры нейлоновыми струнами. Если сын доказывал маме и папе, что его увлечение серьезно, он получал электрическую гитару, а в будущем часто покупал и более дорогую акустическую в придачу к ней. Но только не в 80-е. Если сын вообще принимался учиться играть на гитаре, он сразу начинал с электрической (не поймите нас неправильно, мы не сексисты, просто исторически сложилось так, что электрогитары всегда были вотчиной молодых людей мужского пола. К счастью, в настоящее время это стало меняться). Хотя акустические гитары не были основным занятием Ibanez, но именно благодаря им компания возникла.

Взглянем на компанию Hoshino U.S.A. образца 1982 года. Прайс-лист Ibanez изобилует акустическими гитарами со стальными и нейлоновыми струнами, а также мандолинами и четырех- и пятиструнными банджо. К середине 80-х в прайс-листе Ibanez акустические инструменты отсутствовали практически полностью. В прошлое ушли не только мандолины и банджо, но также и

некогда впечатляющая линейка акустических гитар теперь состояла из пары несчастных моделей. По словам Роя Мийахары, упавший интерес к акустическим инструментам с ладами породил целый порочный круг. По мере того как продавалось все меньше акустических гитар, закрывалось все больше фабрик, производящих их, в результате чего поставки инструментов (которые и без того не пользовались спросом) резко сократились. Если продавец хотел закупить акустические гитары, он не мог их достать, а если и мог, то цена на них была слишком высока для такого небольшого рынка.

КЛАВИШНЫЕ ПРАВЯТ МИРОМ

Для электрических гитар времена были также не самыми лучшими. Клавишные свергли электрическую гитару с трона короля рок-н-рольных инструментов, точно так же, как электрогитара некогда свергла тенор-саксофон. Когда в начале 80-х годов появился синтезатор Yamaha DX7, его сметали с полок магазинов мгновенно. Более новые и модные устройства отвлекли на себя внимание продавцов, и так продолжалось в течение некоторого времени. Разумеется, магазины музыкальных инструментов, ориенти-

рованные на прибыль, гораздо охотнее инвестировали свои кровные в хорошо раскупающиеся клавишные, чем в непопулярные струнные.

Что еще сильнее усугубило положение гитар, на стороне постоянно совершенствуемых синтезаторов была не только наука, но и искусство. Синтезаторный техно-поп, представленный такими группами, как Depeche Mode, Flock of Seagulls и Tears for Fears, создал новый тип рок-н-ролла, завоевавший сердца и умы публики, покупавшей записи. Гитарные герои, когда-то персонифицировавшие рок-н-ролл, стали редкостью, по крайней мере, для обычного слушателя.



ТРИ ВЕРСИИ МОДЕЛИ IBANEZ DESTROYER II ОБРАЗЦА 1981 ГОДА, ОТ БОЛЕЕ ДОРОГОЙ ДО САМОЙ ПРОСТОЙ: DT400 СО ВКЛЕЕННЫМ ГРИФОМ И ИНКРУСТАЦИЕЙ НАКЛАДКИ ГРИФА ТОЧКАМИ, СТАНДАРТНАЯ МОДЕЛЬ DT150 С ПРИВИНЧЕННЫМ ГРИФОМ И «СПАСИТЕЛЬНАЯ» МОДЕЛЬ DT50, ПОКРЫТАЯ ТОЛСТЫМ СЛОЕМ КРАСКИ, СКРЫВАЮЩЕЙ КОСМЕТИЧЕСКИЕ ИЗЪЯНЫ ДРЕВЕСИНЫ

Это вовсе не означает, что электрогитары не пользовались спросом — он был. Однако в основном он был сосредоточен на хэви-метал. Гитарные герои наподобие Рэнди Родса и Эдди Ван Халена переходили на гитары с более экзотическим внешним видом, такие как Kramer, Charvel, Jackson и BC Rich. Ibanez, бунтарская компания, которая некогда успешно бросила вызов гигантам индустрии, теперь бросала вызов самой себе.

СВЕЖАЯ КРОВЬ

Разумеется, вы уже поняли, что в конце этого мрачного сценария с темными тучами и прочими избитыми клише солнце окончательно закатывается — по крайней мере, на некоторое время. Но опять-таки, то, как совместными усилиями американцев и японцев компанию удалось вытащить из пропасти, делает историю компании Hoshino U.S.A. и Ibanez в 80-е такой интересной.

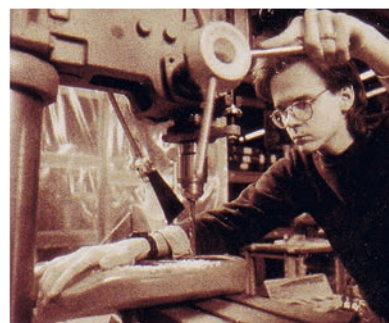
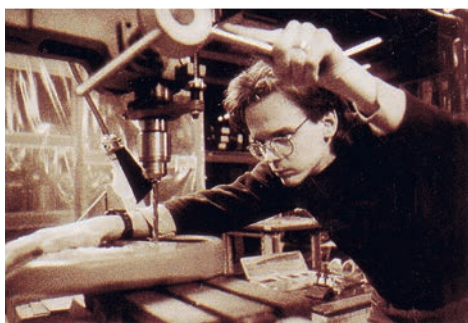
В начале 80-х годов в компанию Hoshino U.S.A. пришли несколько новых работников, которые впоследствии сыграют большую роль в возвращении компании ее бывшего могущества. Одним из них стал молодой парень по имени Мейс Бейли, который пришел в компанию Hoshino в поисках работы в области производства гитар. Его главной бедой стало то, что Рой Мийахара заставил его подстричься (это звучит отчасти странно, если принимать во внимание собственные рок-н-рольные космы Роя).

Мейса взяла под крыло команда «парней с Fuji», специалистов по ремонту с японской фабрики FujiGen. Им было интересно обучать его ремонту гитар, учитывая, что «парни с Fuji» практически или абсолютно не знали английского языка. Разумеется, Мейсу даже не могло прийти на ум, что перемены в Ibanez приведут к тому, что он обнаружит в себе талант гитарного мастера и в итоге станет одним из ведущих мастеров по заказным гитарам в американском отделении Ibanez.

В то время когда происходило посвящение Мейса в тайны мастерства ремонта гитар посредством языка жестов, линейка Ibanez включала в себя такие успешные оригинальные модели, как Musician, Studio и Artist. Популярная модель Destroyer недавно была возвращена в виде модели Destroyer II с не-



Мейс Бейли настраивает гитары работает на сверлильном станке в Бенсалеме.



которыми изменениями, включая новую голову грифа, чтобы она отличалась от Gibson Explorer. Копии Flying V под названием Rocket Roll и Rocket Roll Sr. также трансформировались подобным образом в модель Rocket Roll II.

ДВЕ МОДЕЛИ ROCKET ROLL II ОБРАЗЦА 1982 ГОДА, СЛЕВА НАПРАВО: RR400 С ИНКРУСТАЦИЕЙ АБАЛОНОВЫМИ ПРЯМОУГОЛЬНИКАМИ И ВКЛЕЕННЫМ ГРИФОМ И МЕНЕЕ ДОРОГАЯ МОДЕЛЬ RR150 С ПРИВИНЧЕННЫМ ГРИФОМ

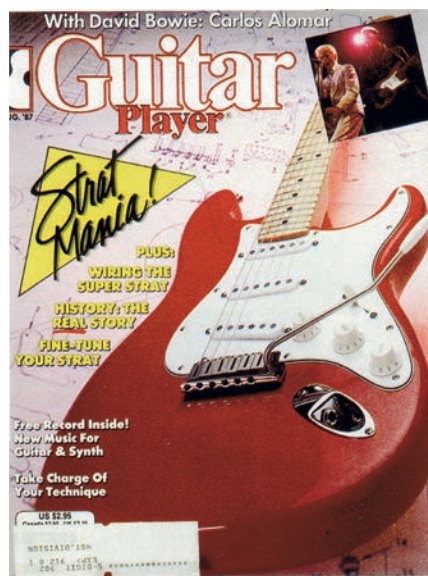


При этом надо сказать, что находясь в гуще всей этой рок-н-рольной шумихи, хотелось бы подчеркнуть, что Ibanez не забывали и о джазе. Модель Джо Пасса, представленная в Англии в начале 1981 года, появилась в продаже и в Штатах, вместе с новой именной моделью Ли Ритенуара.

LR-10 представляла собой «полуакустику» серии AS с верхом из «огненного» клена, более узкими «рогами» и корпусом, заполненным специальной пеной и с закрытыми резонаторными отверстиями для уменьшения обратной связи.

СТРАТОМАНИЯ

В течение 80-х возник настоящий гитарный ажиотаж под названием «Стратомания». Возросшая популярность таких стилей, как хард-рок и хэви-метал, обусловила то, что музыканты потеряли интерес к погоне за сустейном, продолжавшейся все 70-е годы. Гитары со сквозными грифами и латунная фурнитура дали рождение доработанным гитарам с гибридной распайкой электроники и системами с зажимом струн. Целью всего этого было достижение «Святого Грааля» 80-х — «суперстрата». Гитарные производители наподобие Ibanez, в любом случае, не расстроились от возросшей популярности стратов. Одной из привлекательных черт порождения Лео Фендера было то,



«СТРАТОМАНИЯ» ВОЗНИКЛА В НАЧАЛЕ 1980-Х ГОДОВ И В 1987 ГОДУ БЫЛА ВСЕ ЕЩЕ В САМОМ РАЗГАРЕ. ОБЛОЖКА НОМЕРА ЖУРНАЛА GUITAR PLAYER ЗА АВГУСТ 1987 ГОДА

что конструкция Stratocaster с привинченным грифом была намного менее трудоемкой в производстве и ремонте по сравнению с ее ана-

логами с вклеенными и сквозными грифами. Фабрика Fujigen даже на некоторое время перестала делать гитары с вклеенными грифами и продала станки, использовавшиеся в их производстве, чтобы сосредоточиться на более выгодных гитарах с привинченными грифами.

Первым ответом Ibanez на новую моду стала модель Roadstar II, представлявшая собой модифицированный Blazer, на который установили струнодержатель с зажимом струн. Эти гитары вскоре стали настоящей основой линейки гитар Ibanez. Часто возникает вопрос: если была модель Roadstar II, то где же модель Roadstar I? Ответ: ее не было. Оригинальная серия Roadstar была названа так фанатом хот-родов Джеффом Хасселбергером.

Семья Хошино хотела назвать серию «Roadstar», но Хасселбергер был непреклонен: «Нет такого слова «Roadstar!» По словам Хасселбергера, «как только я ушел, японцы тут же воспользовались возможностью изменить все, как им хотелось».

Тем не менее более широко распространена другая версия истории: японский производитель аппликаций на голову грифа попросту невер-

но прочел слово «Roadster II», и так на свет появилось название Roadstar II.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ЛИЦЕНЗИЯ

Для большей части людей общение с великими джазовыми и рок-музыкантами является чем-то волнующим и особенным. Но это также может служить стимулом. По словам Роя Мийахары, «отношения с музыкантами — это нечто большее, чем просто дать музыканту гитару. Для компании Ibanez хорошее сотрудничество всегда строилось на дружбе». Разумеется, любые человеческие отношения имеют свои нелогичные моменты. Всегда практичный и методичный Рой, который отвечал за отношения Ibanez с музыкантами в США в начале 80-х годов, был часто потрясен непредсказуемыми выходками музыкантов, с которыми он работал или договаривался о сотрудничестве.

Еще более загадочным, нежели отказ Джерри Гарсиа от предложения Роя сделать гитару, на которой было бы легче играть, был ответ Дикки Беттса на просьбу, может ли Рой почистить гриф его гитары и



Элис Купер со своей группой. Крайний слева — Кейн Робертс с Ibanez Maxxas MX2 (приблизительно 1988 год).

закатать лады: «О, нет, эта грязь — часть моего звука!»

Возможно, самым ярким примером эксцентричности музыканта было «ухаживание» Ibanez за покойным гением бас-гитары Жако Пасториусом, чье чудачье поведение может сравниться лишь с его неземным талантом.

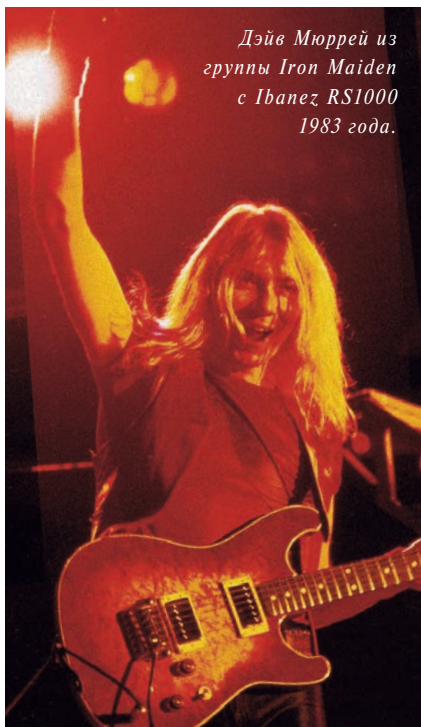
Однажды у Роя зазвонил телефон и он, подняв трубку, вдруг услышал ни с того ни с сего: «Рой, я тут. Заедь за мной», — сказал звонящий. «Кто это «я» и где вы?» — ответил Мийахара. «Это Жако. Я на заправке Еххон».

У Мийахары весь день был расписан по минутам, однако он отложил все дела и покорно отправился на ближайшую заправку Еххон, где он нашел Жако с двумя спутниками, втиснувшимися в двухместную спортивную машину. Когда они вернулись на фабрику, его неожиданный визит приобрел еще более интересный оборот. Пасториус пришел в восторг от баса, принадлежавшего Мейсу Бейли, и, к полному смятению Мейса, отказался отдавать его обратно.

В конце его визита, который постоянно сопровождался приглашениями Пасториуса всем пойти выпить с ним текилы, его, наконец, смогли убедить расстаться с басом. Мейс с сотрудниками вздохнули с облегчением. Во время одной встречи Пасториуса и Мийахары, проходившей у Жако дома, музыкант постоянно куда-то исчезал с нерегулярными интервалами.

Одно из его отсутствий длилось так долго, что Мийахара, который опаздывал на самолет, начал искать Жако по всему дому и обнаружил, что тот спит в своей спальне. Рой вежливо отклонил предложение Пасториуса остаться на ночь и продолжить переговоры утром. После этого Мийахара отправился на свой рейс, вероятно, уже не в первый раз размышляя о том, какое все-таки интересное место Америка.

Ibanez сделали бас для Пасториуса, который постоянно дорабатывался с учетом часто менявшихся указаний виртуоза. Разумеется, не всякая история отношений с музыкантами имеет счастливый конец. До того как совместный проект Ibanez и Пасториуса был завершен, великий бас-гитарист ушел из жизни слишком молодым.



Дэйв Мюррей из группы Iron Maiden с Ibanez RS1000 1983 года.

«МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ» ГОДЫ

Хэви-метал создал музыкальный фон, подходящий под то беспокойное время, которое Ibanez переживали в 80-е годы. Он также породил новых грозных конкурентов, таких как Charvel, Jackson и Kramer, которые теперь играли ту же самую роль, что и Ibanez в 70-е — молодой и быстро развивающейся компании. В итоге острые головы грифов, яркие цвета, тремоло с зажимом струн, любимые «металлистами» и «шредерами», только помогли Ibanez утвердиться в качестве ведущего производителя гитар для «тяжелой» музыки.

В конце 1982 года линейка Blazer, по сути, видоизменилась в серию Roadstar II. Представленная в 1983 году серия Roadstar II станет основным кандидатом Ibanez в «гонке суперстратов», которая будет продолжаться почти до конца десятилетия.

Серия гитар Roadstar II изначально делилась на модификации Custom, Deluxe и Standard, а бас-гитары — на Deluxe и Standard. У всех была общая форма корпуса от модели Blazer, хотя поначалу в ней присутствовали некоторые признаки от предыдущей серии Musician.

Изначально у всех гитар Roadstar II была форма головы грифа от модели Blazer, а у басов — старая голова грифа от модели Musician в форме тюльпана с колками по обе стороны.

В первое время на гитары устанавливали или три сингла, закрепленные на общей панели, или два хамбакера без панели.

Модификация Deluxe имела палисандровую накладку грифа, в то время как на Standard накладкой была кленовой, однако это различие исчезло по мере того, как линейка разрасталась. На модификацию Deluxe устанавливали 22 либо 24 лада, а на Standard только 22. Поначалу хамбакеры были только модели V2, а синглы — только Super 6, но вскоре были добавлены новые дополнительные опции. К 1985 году появились звукосниматели V5 с «рельсовыми» полюсами магнитов, созданные для того, чтобы улучшить звучание при частых подтяжках струн.

ROADSTAR CUSTOM, DELUXE И STANDARD

Модель RS Custom, представленная в 1983 году, выпускалась в двух основных конфигурациях. RS1400 и RS1500 имели сквозной гриф, ясеновый корпус и выпуклый верх со сглаженными краями, таким образом перенеся все основные черты модели Musician в корпус новой формы. Модель RS1000 имела ольховый корпус с выпуклым верхом из клена «птичий глаз», с острыми краями и окантовкой. Серия Custom оснащалась либо струнодержателем Short Stop, представлявшим собой усовершенствованный бридж BadAss, либо тремоло Hard Rocker Pro с тяжелой литой станиной, опиравшейся на два винта. Это тремоло имело любопытную конструкцию с установкой струн сверху через шарнирное седло. Как только вы переворачивали седло на место, небольшой зажим за струной блокировал его во время использования. Эти модели в стиле Musician выпускались год или два, а к концу 1983 года Ibanez больше не использовали обозначение «Custom», и они были перемещены в линейку Deluxe.

Гитары серии Deluxe также имели различные виды корпусов. Они могли иметь верх с острыми или со сглаженными краями, как у обычного Stratocaster. Корпус с острыми краями мог иметь плоский верх или выпуклый верх из «огненного» клена на высших моделях. Что касается тремоло, на первые Deluxe ставили Hard Rocker (по сути, тот же Pro, но



без сложных зажимов). В 1984 году Ibanez представили тремоло Pro Rock'R на модели Roadstar II Deluxe. Это тремоло также опиралось на два винта, но теперь оно имело регуляторы микроподстройки. Основа была взята от тремоло Hard Rocker Pro, но струны проходили через пазы за седлами, где был установлен сухарь и винт, зажимающий струну. Также на новые модели ставился зажимающийся верхний порожек. В 1985 году, когда Флойд Роуз боролся со всеми за свои патентные права, Ibanez впервые для себя перешли на тремоло-систему Edge с двусторонней фиксацией, теперь выпускаемую по лицензии Флойда Роуза. Изобретательный Фритц Катох продолжал улучшать конструкцию Edge вплоть до того момента, когда ему засвидетельствовал свое восхищение сам Флойд Роуз.

Серия Roadstar II Standard имела корпус со скругленными краями, а также либо простой фиксированный бридж со струнодержателем, либо стандартное тремоло с шестью винтами. В 1984 году тремоло было усовершенствовано и стало называться Powerocker. Система Powerocker передней частью вставлялась в держа-

тель, закрепленный на гитаре. Вместо струн, вставлявшихся с обратной стороны через противовес, струны проходили через седла и удерживались особым блоком с прорезями, расположенным перед противовесом, что облегчало смену струн.

К 1985 году небольшие изменения претерпела голова грифа моделей Roadstar II. В то время как на Deluxe использовалась довольно большая клиновидная голова грифа, на Standard начали применять заметно более тонкую, что стало признаком грядущих перемен.

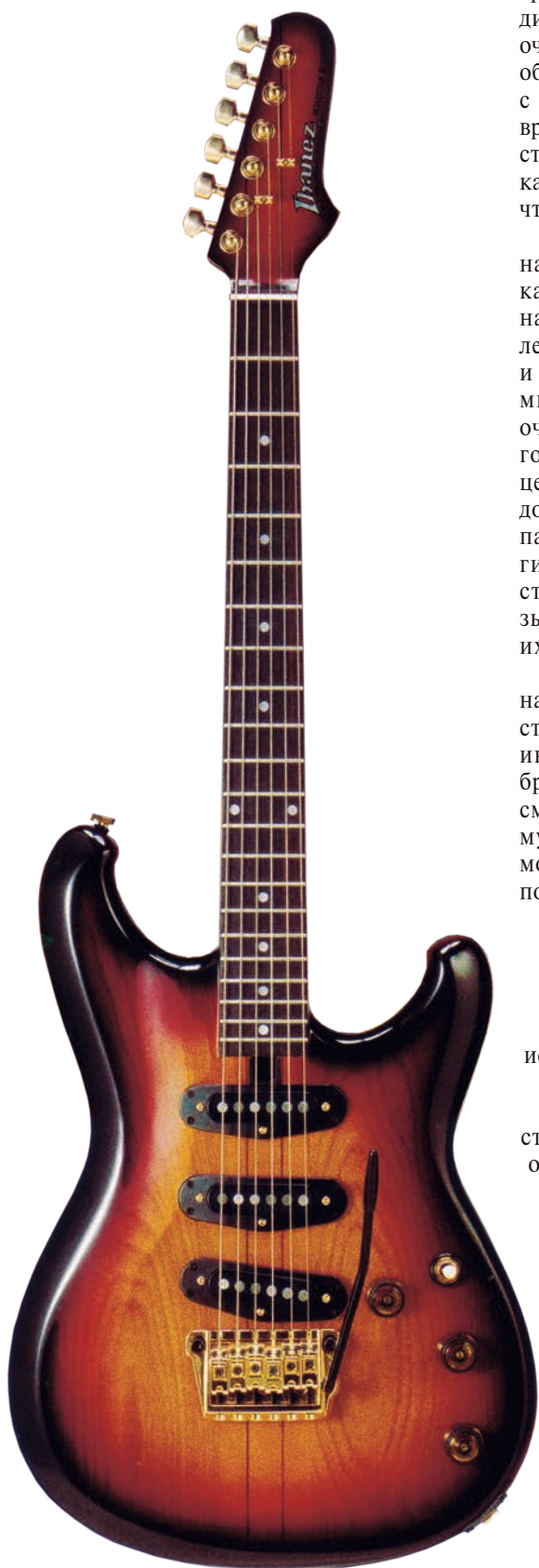
НЕУДОВЛЕТВОРЕННЫЕ АРТИСТЫ

На базе гитар серии Roadstar II было сделано несколько именных моделей музыкантов. Стив Люкатор из группы Toto стал эндорсером в 1983 году и получил именную модель с красивым выпуклым верхом, звукоснимателем Super 58 в позиции у грифа и хамбакер SL с увеличенным числом витков в обмотке в позиции у струнодержателя.

В 1985 году британский виртуоз Аллан Холдсворт, игравший джаз и фьюжн, тоже вошел в число эндорсеров, и для него была сделана гитара на основе модели Roadstar II, на-

званная в честь него AN10. Корпус этой гитары был сделан из липы, а под защитной накладкой в корпусе была полость. Аллан заявил, что он способен слышать разницу между стандартной пластиковой изоляцией провода, идущего от звукоснимателя, и традиционной оплеткой, поэтому для его гитары был применен второй способ. Также на модель AN10 устанавливался особый звукосниматель, разработанный по требованию Холдсворта. Эта модель стала первой гитарой Ibanez, на которую стали ставить лады Dunlop 6100 американского производства. Тремоло было модели Powerocker, но киль был сделан из алюминия путем фрезерования. В 1986 году к линейке добавилась модель с двумя звукоснимателями AN20. В то время как именные гитары Люкатора SL1080 и Холдсворта AN10 производились в довольно больших количествах, модель AN200 была выпущена тиражом чуть более 200 экземпляров.

Модель Roadstar II использовалась в качестве основы для именной модели Стива Люкатора, RS1010SL, выпущенной в 1984 году, а также для моделей Аллана Холдсворта AN10 и AN20, выпущенных в 1985 и 1986 го-



дах. Оба музыканта были очень выгодным приобретением, особенно учитывая, что в то время уважаемые и признанные артисты (пусть даже среди поклонников гитары, а не среди простых слушателей), встречались очень и очень редко. К сожалению, оба прекратили свое сотрудничество с Ibanez спустя непродолжительное время. Причины недовольства артистов были самыми разнообразными, как и сами артисты, но определенно что-то было необходимо делать.

Тем не менее, если смотреть на вещи более широко, вся музыкальная индустрия, казалось, была наполнена музыкантами, неудовлетворенными своими гитарами и сотрудничеством с компаниями. Музыкальная индустрия была очень слабой на протяжении 80-х годов, и один остряк описал процесс эндорсмента как что-то подобное тому, будто гитарные компании заряжают инструменты в гигантскую картриджную Гатлинга и стреляют ими по знаменитым музыкантам, а затем фотографируют их, когда те ловят гитары.

Когда поклонники приходили на концерт и видели, что гитаристы играют совершенно не на тех инструментах, с которыми они изображены в рекламе, они начинали смотреть на гитарные компании и музыкантов с оправданным цинизмом — и эта проблема не добавляла популярности инструментам.

Это было то, чего так остерегался Рой Мийахара: «Когда вы начинаете строить отношения с артистом и делаете ему гитару, вы не должны просто отдать ее ему и исчезнуть. От такого подхода никто не выиграет». Ibanez знали, что их общению с артистами препятствуют две вещи: язык и расстояние от места, где гитары производят, до тех, кто на них играет.

В 1983 году президент Кен Хошино начал обсуждать со своими сотрудниками в открытую, как можно было бы улучшить ситуацию. Компании Hoshino в США, сказал он, были необходимы музыканты и специалисты, нанятые специально для работы с американскими музыкантами и розничными торговцами в отделениях Ibanez и Тата. Эта идея, как выяснилось, в будущем окажет значительное влияние на дальнейшие события.

ОКРАСЬТЕ МУЗЫКУ

В 1983 году в линейку гитар Roadstar II Standard добавилась серия Comet. Эта серия была ответом Ibanez на появившуюся моду на яркие и красочные цвета. Рекламируемые под лозунгом «Окрасьте музыку!», эти доступные по цене гитары способствовали упрочению репутации Ibanez как компании, предлагающей для менее дорогих гитар различные опции, обычно доступные исключительно на дорогих моделях. Эти гитары окрашивались в черный, белый, красный («Comet Red»), зеленый («Comet Green»), синий («Comet Blue») и желтый («Comet Yellow») цвета с крышками звукоусилителей в цвет корпуса. Было изготовлено большое количество рекламных материалов для дилеров, включая огромные цветные плакаты, футболки и наклейки.

БАСЫ СЕРИИ ROADSTAR II

Первое поколение гитар и басов Roadstar II производилось не так долго. Выпуск гитар этой серии начался в конце 1982 года и продолжался до конца 1985 года, за это время было разработано более 45 различных модификаций гитар и 30 различных модификаций бас-гитар, не считая разных цветов. Некоторые из басов производились немногим дольше, тем не менее вся линейка была вскоре переработана, подобно гитарам.

Первый бас Roadstar II Deluxe, представленный в 1983 году, выпускался с двумя типами корпуса: один — со сглаженными краями в духе модели Musician, как на гитарах серии Custom, а второй — с острыми краями и окантовкой. Голова грифа повторяла форму «тюльпана», как на модели Musician, но была более узкой, что в будущем станет особенностью басов серии Deluxe. Нижний вырез на модели Deluxe был смещен ниже, значительно увеличив асимметричность корпуса и сделав верхний «рог» еще более выступающим. Звукоусилители модели Super J6 — один или в паре со вторым Super P5S — устанавливались сверху. Вскоре обводы корпуса в духе модели Musician канули в Лету, и к концу года появились модели со скругленными обводами корпуса, более гладкими и современными. Звукоусилители также постоянно совершенствовались, и к 1985 году предлагалось множество различных моделей, как с высоким, так и с низким выходом.



Первые басы серии Roadstar II Standard имели такую же форму корпуса, как и на Deluxe, в стиле Musician, хотя она также просуществовала недолго, до конца 1983 года. Вырезы на моделях RB Standard были не такими глубокими, как на Deluxe, и имели более традиционный «фендеровский» облик. Изначально предлагалась только одна модель звукоснимателя — Super 4 с разнесенной катушкой, который устанавливался на накладку. Первое время голова грифа имела такую же форму, как на басах серии Deluxe, но в конце того же года, вместе с изменением формы корпуса, она стала клиновидной, с четырьмя колками в ряд. Вскоре выбор звукоснимателей увеличился, и появилось много самых разнообразных моделей, устанавливавшихся как на накладку, так и без нее.

АКУСТИЧЕСКИЕ ГИТАРЫ 1983-1990

Еще одним новшеством Ibanez стало приращение некоторых черт электрогитары акустическим гитарами, примером чему стала серия акустических гитар Lonestar, созданная в 1984 году. Изначально серия Lonestar имела традиционный корпус типа «дредноут», но голова грифа была с шестью

колками в линию, как на электрических моделях Ibanez. Вскоре линейка разрослась и включала в себя вариант с вырезом, а также модель с инкрустацией флагами. В конце 1985 года линейка Lonestar вошла в состав серии Electric, электроакустических гитар с тонким корпусом и металлическими либо нейлоновыми струнами. Флагманская модель имела верхнюю дека из «огненного» клена, обычный магнитный звукосниматель у грифа и пьезозвукосниматель под нижним порожком — это была одна из первых гитар с комбинированной системой звукоснимателей.

К середине 80-х годов интерес к акустическим гитарам упал ниже низшего предела. В 1986 году Ibanez возродили серию акустических гитар с цельными верхними деками Artwood, однако высокая цена на гитары японского производства и низкий интерес к акустическим гитарам в целом свел эту попытку на нет. С того времени компания Hoshino U.S.A. предлагала всего лишь несколько моделей для начинающих серии PF (Performance). «Дредноуты» серии Performance преобладали в производственной линейке Ibanez на всем протяжении 80-х годов, и

по сей день остаются основной серией недорогих акустических гитар Ibanez. Классические гитары носили обозначение GA и имели эффектную форму головы грифа — с прорезями для колков и в виде небольшой пагоды — однако в конце 80-х годов продажи акустических гитар снизились настолько, что компания Hoshino U.S.A. перестала продавать акустические гитары. В противоположность ей компания Chesbro Music, дистрибьютор гитар Ibanez на Западном побережье, продолжала предлагать довольно разнообразную линейку акустических инструментов Ibanez, в том числе классических гитар.

Заметный спад интереса к акустическим гитарами, который практически свел на нет продажи акустических инструментов компании Hoshino U.S.A. в восточных штатах, на Западе был не так силен (одним из факторов здесь выступал постоянный интерес к музыке кантри и вестерн). Фактически, когда компания Hoshino U.S.A. стала заниматься дистрибуцией гитар Ibanez в Калифорнии в начале 90-х годов, была достигнута договоренность, что компания Chesbro будет по-прежнему заниматься поставками классических

гитар калифорнийским дилерам, поскольку там на них по-прежнему был спрос. В настоящее время как Hoshino U.S.A., так и Chesbro предлагают одинаковую линейку моделей за небольшими исключениями, обусловленными сглаживающимися, но до сих пор существующими, региональными различиями в музыкальных предпочтениях.

На заре 1990-х Ibanez вновь начали экспериментировать со своими акустическими моделями. В 1990 году дебютировала новая электро-акустическая серия АЕ, на которой вновь появилась голова грифа в виде тюльпана и которая выпускалась в виде модели с одним вырезом, полноразмерного «дредноута», модели с более тонким корпусом формы, как у серии Ragtime, а также модели с очень тонким корпусом, предназначенной для рок-гитаристов, привыкших к цельнокорпусным гитарам.

РАСШИРЕНИЕ И СОКРАЩЕНИЕ

Даже несмотря на то что видимое благополучие трещало по швам, площади Ibanez, в прямом и переносном смысле, продолжали расти. В 1984 году компания переехала в новый офис, расположенный в соседнем здании, до этого занимаемый компанией Craft-Matic, когда та переехала в собственное здание. Компания Hoshino U.S.A. по-прежнему приносила прибыль, хотя в ней все более возрастала доля мощного отделения Тама, которое в 80-е годы имело более высокий статус и влияние на рынке, нежели Ibanez.

Тот факт, что отделение Ibanez было по-прежнему «прибыльным», на самом деле был частью общей проблемы. Обменный курс, благоприятный для японских товаров, помог скрыть некоторые проблемы, но в то же время удерживал компанию от принятия мер, направленных на улучшение ситуации. Как сказал Берни Фридман, менеджер по продажам компании Hoshino U.S.A. в то время, «в некотором смысле, мы не продавали гитары, а зарабатывали на обменном курсе». Поэтому, пусть даже гитары Ibanez были не такими замечательными, как модели от недавно появившихся компаний Kramer или Charvel, но они были качественными и недорогими. Но к 1985 году последнее достоинство сошло на нет. Обменный курс стал настолько неблагоприятным, что гитары Ibanez стали такими же дорогими, как модели от конкурентов американского производства, а то и дороже их. Некогда преуспевающая компания, которой постоянно требовалось расширение своих площадей и штата с каждым годом, теперь нуждалась в этом все меньше и меньше, по мере того как заказы на гитары Ibanez практически прекратились.

НАЧАЛО СПАСЕНИЯ

Во время этой ситуации, далекой от идеала, приходит Рич Ласнер, преподававший гитару и чинивший инструменты в магазине «8th Street Music», с которым мы уже встречались в начале этой главы. Ричу довелось испытать на себе поговорку

о том, что нужно опасаться своих желаний, потому что однажды они могут сбыться. Когда ты гастролируешь по всем Соединенным Штатам как джазовый музыкант, играя свои композиции и преподавая, работа с такими преимуществами, как медицинская страховка и стабильная оплата, начинает казаться все более привлекательной. Поэтому, когда Кен Хошино выдвинул идею о том, что им нужно взять на работу специалиста по гитаре в Америке, и на собеседование пришел Рич, он был принят. А почему бы и нет? Взгляд Рича на компанию не слишком отличался от того, что было в начале 80-х годов: Ibanez была успешной гитарной компанией, первоначально выпускавшей копии, чьи оригинальные модели завоевали еще больший успех. Разумеется, они предлагали медицинскую страховку, а также перспективу еженедельной оплаты. Что еще могло дать такую уверенность в завтрашнем дне?

Первые же его дни работы пошатнули эту уверенность. Компания Hoshino U.S.A. в то время была подобна некогда счастливой семье, от которой отвернулась фортуна. Более успешная ветвь семьи — Тама — смотрела на своего бедного родственника Ibanez как на обузу для семейных финансов.

Как американские, так и японские сотрудники Тама в открытую предлагали пустить отделение Ibanez в вольное плавание. Ласнер был в шоке. Хуже того, новая работа Ласнера снова заключалась в разъездах,

LONESTAR SERIES

The Lonestar Series was designed to provide the acoustic guitar player the full sounding sound of an acoustic guitar with the full body sound only made by an acoustic guitar.

Full sound dreadnought bodies are built with solid, select top woods, 40mm wide at the nut, and feature the easy operation of 6-in-1 string tuning machines.

LONESTAR SERIES

After several years of research, Ibanez developed the Lonestar Series guitar. The body is of solid top wood, on the first principles of perfect design and proven materials, and is now designed to produce the Lonestar Series guitar. The clear sport on the AE design is included in a solid, acoustic sounding guitar of a clear lower than many guitars without attention. The clear sport on the guitar design is a clear, solid, clear when the same top wood of a regular half-body guitar with a smaller body, completely sound, new sport.

AE SERIES

Acoustic Electric Guitar

The AE Series guitar was designed to provide the acoustic guitar player the full sounding sound of an acoustic guitar with the full body sound only made by an acoustic guitar.

Full sound dreadnought bodies are built with solid, select top woods, 40mm wide at the nut, and feature the easy operation of 6-in-1 string tuning machines.

AE SERIES

The Lonestar Series guitar was designed to provide the acoustic guitar player the full sounding sound of an acoustic guitar with the full body sound only made by an acoustic guitar.

Full sound dreadnought bodies are built with solid, select top woods, 40mm wide at the nut, and feature the easy operation of 6-in-1 string tuning machines.

в которых он был должен доказывать розничным продавцам, что гитары Ibanez действительно хороши. С этой точки зрения поездки по стране, выступления в колледжах со сложными одноклассниками, уроки для угрюмых учеников — все это выглядело не так уж и плохо — с медицинской страховкой или без нее.

Если обстановка в офисе была не самой лучшей, то на местах дела обстояли еще хуже. Группа внешних торговых представителей компании Hoshino U.S.A., одних из самых лучших в своей области, зависела от комиссий, которые они получали от перепродажи инструментов Ibanez розничным продавцам, которые, разумеется, покупали их неохотно. Компания была недовольна низкими объемами продаж у представителей, а представители были недовольны теми мерами, которые компания предпринимает, чтобы выйти из положения. Это были плохие времена.

1985 год был плохим годом также для некоторых американских компаний, у которых начал давать о себе знать недостаток качества и воображения. Если бы Ласнер решил поискать местечко потеплее, он явно ушел бы не на Fender, который был выставлен на продажу своей материнской компанией, CBS.

Ходило множество слухов, что икона американского гитаростроения, возможно, будет куплена (о, ужас!) японской компанией, может быть, даже Ibanez. Также Ласнер не стал бы смотреть в сторону Gibson, которые также находились на спаде. Владелец Gibson, компания Norlin, также решили, что производство музыкальных инструментов — не такое уж золотое дно, как ожидалось изначально.

К 1986 году как Gibson, так и Fender поменяли хозяев (к счастью для гитаристов, обе компании были приобретены инвесторами, более заинтересованными в производстве качественных инструментов, чем предыдущие владельцы, ориентированные исключительно на прибыль).

«ЦИФРА» ПОЛУЧАЕТ ВЛАСТЬ

Еще одной областью, в которой Ibanez терпели неудачи на протяжении «смутного времени» — с 1982 года по 1986 год — стала гитарная электроника. Это было довольно серьезной проблемой, поскольку компания



СОСТАВЛЯЮЩИЕ «ЦИФРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ» IBANEZ. СВЕРХУ ВНИЗ: ЦИФРОВАЯ ЗАДЕРЖКА DM1000, ЦИФРОВАЯ ЗАДЕРЖКА DM500, ЦИФРОВАЯ ЗАДЕРЖКА DM2000, ГАРМОНИЗАЕР/ЗАДЕРЖКА HD1000

Ibanez была одним из первооткрывателей в области обработки звучания музыкальных инструментов. Компания, разработавшая революционную

аналоговую задержку AD230 и первый гитарный процессор эффектов UE700 в конце 70-х, стала одним из лидеров того, что в ее рекламе было названо «цифровой революцией».

В 1982 и 1983 годах компания поразила музыкальную индустрию серией недорогих рэковых цифровых задержек, например, DM1000 и DM2000, а также самым первым доступным по цене гармонизером HD1000 (стоимостью \$499 против \$3000 за аналогичное устройство от Eventide). Позднее были изобретены такие приборы, как SDR1000, один из первых недорогих студийных цифровых ревербераторов, или MIDI-гитара IMG1.

Но электроника — это такая область, в которой трудно удержать лидерство (свидетельством чему могли бы служить такие компании 80-х годов, как Delta-Lab или ADA, если бы они до сих пор существовали бы). К 1986 году казавшееся неодолимым засилье электроники Ibanez было



практически сведено на нет более крупными компаниями, такими, как Roland, чей отдел разработок, как говорили, был по численности персонала больше всей компании Hoshino целиком.

Потеря прибыли и статуса электроники Ibanez стала еще одним серьезным ударом по уже пошатнувшейся компании. Что могло быть еще хуже?

MIDI-ГИТАРА IMG2010

В год своего выпуска MIDI-гитара IMG2010 X-ING (читается «Crossing») стала событием. Через год после выпуска она стала бременем для компании. Скорость трекинга (то есть перевода нот как вибраций струн в электронные сигналы) у этой гитары была выше, чем у всех конкурентов. Новшества, примененные на IMG2010, такие, как электронная тремоло-система, выглядевшая и ощущавшаяся в руке как обычный рычаг, на тот момент не использовала ни одна гитарная компания. Слухи, что компания Roland собирается либо снизить цену на их MIDI-гитару, либо создать еще более совершенный инструмент, либо и то и другое сразу, заставили Ibanez сдаться и распродать остатки своих MIDI-гитар практически даром. «Цифровая революция» для Ibanez была завершена.

IBANEZ И LIVE AID

Разумеется, среди тьмы и мрака были и светлые моменты. Одним из них для сотрудников Ibanez стало участие компании в концерте Live Aid в 1985 году в Филадельфии. Как выяснилось, этот фестиваль был больше чем попыткой отвлечься: Live Aid стал первой ступенью на лестнице, вернувшей Ibanez обратно на вершину.

Однако в то время это было не столь очевидно. Конечно, услуги по настройке и ремонту инструментов, которые работники Ibanez предоставили в качестве своего вклада в благотворительную помощь Африке, были оценены выступавшими гитаристами и басистами. Недооцененными остались лишь сами гитары и басы, которые компания Hoshino U.S.A. привезла как запасные инструменты на случай поломки или утери. За исключением баса RB630, на котором играл Джон Пол Джонс с воссоединившимися Led Zeppelin, общая ситуация казалась

символической для разочарования в гитарах Ibanez. Тем не менее именно на Live Aid директору по рекламе и дизайнеру компании Hoshino Биллу Рейму удалось пообщаться с гитаристом группы Simple Minds Чарли Берчиллом. Рейму был хорошо знаком уникальный стиль игры Берчилла по таким записям группы, как «New Gold Dream» и «Sparkle In The Rain», и он решил, что было бы неплохо посотрудничать с ним. Рейм и Ласнер поговорили с Берчиллом в течение дня о создании гитары для него. Берчилл заинтересовался.

Ibanez сделали множество прототипов и заказных гитар для музыкантов до этого времени. Но на сей раз разница была в том, что всю работу взяла на себя компания Hoshino U.S.A., а не Япония. Хотя лишь только один инструмент Ibanez появился на сцене, фестиваль Live Aid обозначил начало перелома.

Roadstar II не исчезло (а также не исчез и основной дизайн, по крайней мере, первоначально), но наименование изменилось на RG, и именно под ним эти модели начали свой путь в будущее.

Новая серия RG заменила собой серию Roadstar II Deluxe. Корпуса сохранили прежнюю форму, однако клиновидная голова грифа стала более тонкой. Гитары окрашивались в модные цвета типа «Sunburst» (например, бело-пурпурный), а также в перламутровые цвета, например, «Cherry Ice». Модели RG в стиле Roadstar II просуществовали примерно год, до 1987 года, после чего получили дизайн от новой модели Стива Вая JEM с более длинными «рогами» и головой грифа от модели Pro Line, чем эта серия характеризуется и поныне. Претерпев такую эволюцию, серия Roadstar II превратилась из хард-роковых инструментов в «шред-машины».



ПЕРЕМЕНЫ

В 1985 году произошло несколько изменений, отметивших собой перемену направления развития «стратоподобных» гитар Ibanez. Одним из них стало появление гитар с популярной сегодня конфигурацией звукоснимателей «хамбакер-сингл-сингл». Еще одним стало создание новой серии гитар Pro Line. Последним было свертывание производства гитар серии Roadstar II RS. Название

«СДЕЛАНО» В США

Во время встречи в компании Hoshino Gakki, проходившей в Японии, у компании Hoshino U.S.A. появилась мотивация больше участвовать в процессе разработки.

Один из японцев сказал Биллу Рейму: «Мы приложили все усилия лишь для того, чтобы поддерживать конкурентоспособную цену. Похоже, мы заблудились. Берите у нас знамя и несите его, если можете».

Рейм захотел принять этот вызов. К счастью, Рич Ласнер уже имел опыт создания дизайна гитары, а Мейс Бейли, к тому времени несколько лет проработавший в ремонтном цехе, чувствовал желание заняться чем-то новым.

К сожалению, у компании Hoshino U.S.A. не было такого оборудования, как у японских разработчиков и дизайнеров. Поэтому они сделали то, в чем так часто искушены американские музыканты: они импровизировали. Кроме того, им нужно было с чего-то начать. Рейм и Ласнер увлекли Чарли Берчилла идеей создания заказной американской гитары. Это надо было сделать сейчас или никогда.

По иронии судьбы, Кену Хошино нужны были специалисты, которые, подобно Ласнеру, могли свободно изъясняться по-английски (а Ласнеру пришлось с трудом продираться сквозь грубый провинциальный шотландский акцент Берчилла).

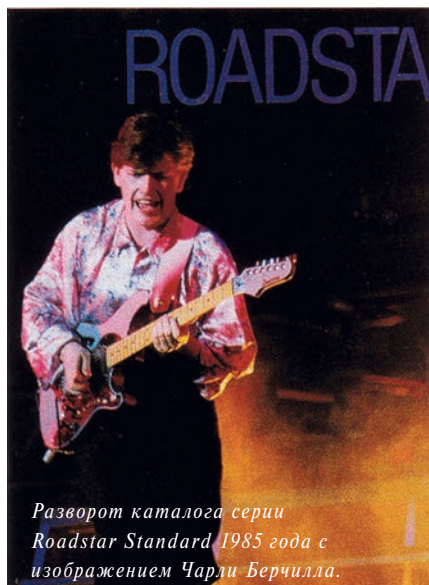
К счастью для языковых навыков Ласнера и зачаточного мастерства Бейли, первая гитара Берчилла была несложной. Бейли доработал модель RS530 Roadstar II, вручную обточив гриф рашпилем так, чтобы его профиль был более похож на старый профиль «V». Берчилл объявил, что он в восторге от гитары, но теперь ему хочется чего-то еще, а именно гитару с полым внутри корпусом, как на Fender Tele Thinline. Можно ли сделать так?

После нескольких подробных консультаций Бейли разобрал на части еще один серийный RS530 и придал грифу точно такую же форму, как на предыдущей гитаре.

Теперь он стоял перед серьезной проблемой: как сделать корпус полым? Делать это при помощи лишь шлифовального станка, полировальной машины и нескольких мелких ручных инструментов заняло бы



Стеви Никс в модели RS1300



Разворот каталога серии Roadstar Standard 1985 года с изображением Чарли Берчилла.



очень много времени. Поначалу, используя ручную фрезу Sears, он выбрал дерево с задней части корпуса. Срез на задней части представлял собой еще одну проблему, которую Бейли разрешил, нарастив кромку деревом, оставшимся от сломанной акустической гитары.

После того как ему удалось достичь нужной формы, он вырезал новую заднюю часть и приклеил к гитаре, покрыв ее серебристо-голубой краской «металлик» и снабдив зеркальной защитной накладкой корпуса. Проект вышел удачным. Эта доработанная гитара служила Берчиллу основным инструментом во время турне группы Simple Minds 1986 года «Once Upon A Dream».

УСПЕШНАЯ НЕУДАЧА. СОТРУДНИЧЕСТВО СО СТЕНЛИ ДЖОРДАНОМ

Следующей, более сложной попыткой самостоятельного изготовления гитары стал инструмент для джазового гитариста Стенли Джордана, который своей техникой двуручной теппинговой игры породил сенсацию в то время (а Ibanez определенно нужно было нечто сенсационное).

Для этого стиля требовался более стабильный гриф, чем на большинстве обычных гитар.

По случайности Ласнеру удалось побеседовать с компанией Modulus Graphite на тему получения нескольких из их очень стабильных графитовых грифов для нужд отдела разработки и, возможно, для последующего производства (в дальнейшем

Ibanez выпустили модель Roadstar II с грифом Modulus, но цена, зашкаливавшая за 900\$ — в два раза выше нормальной стоимости и без того плохо продававшегося Roadstar II, — была слишком высока для рынка).



Именная модель Чарли Берчилла, доработанная RS530



ATTACK BASS

Грани броневой звуку
А вот и он - легендарный Attack Bass, звук которого способен раскачать толпу в зале! Новый, слегка изменённый дизайн корпуса обеспечивает ещё большее удобство игры. Звукосниматель CAP Double Humbucker звучит просто убийственно, создавая невероятно мощную стену басового звучания! Конструкция кленового грифа обеспечивает лёгкий доступ ко всем ладам, делая инструмент ещё более удобным. Не важно, в каком стиле вы играете - ATK бас создан, чтобы зажигать!

Режимы работы звукоснимателя

среднее положение

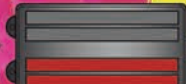
яркий звук, с плотным острым низом, отлично подходит для игры соло.

бридж

очень мягкий и лёгкий режим, отлично подходит для гармонической основы при игре в группе.

нзк

очень мягкий и лёгкий режим, отлично подходит для гармонической основы при игре в группе.



Ibanez

Узнайте больше на Ibanez.ru

ATK200

- кленовый гриф ATK4 - корпус из ясеня - 22 лада Medium - бридж ATK4 (расстояние между струнами 19 мм)
- звукосниматель CAP-DH - 3-х полосный эквалайзер ATN N2 - струны Elitix - хромированная фурнитура - мензура 864 мм
- доступные цвета: чёрный, натуральный



В качестве основы для гитары Джордана Ласнер избрал черный Roadstar II RS1300 с выпуклым верхом и грифом Modulus.

Джордану также был нужен прижим, позволявший выборочно заглушать струны на верхнем порожке. Это требовалось сделать по заказу, так как серийные прижимы не позволяли приглушать струны выборочно. Именно здесь проявился подлинный талант Бейли по разрешению проблем. Используя неопрен, он создал регулируемое Т-образное устройство, которое монтировалось перед самым верхним порожком.

Джордан был доволен и заказал вторую гитару — джазовую. Решение Ласнера было таково: вынуть лады на именной модели Ли Ритенуара LR10, выровнять радиус накладки грифа (чтобы Джордан мог играть на ней теппинговой техникой) и вновь установить лады.

Но в итоге спустя какое-то время Джордана переманил производитель клавишных инструментов Casio, которому требовался кто-то, кто помог бы совершить краткосроч-

ное вторжение на рынок MIDI-гитар.

Это отчасти разочаровало компанию Hoshino U.S.A., однако неудача с Джорданом в более длительной перспективе таковой не оказалась — был приобретен неоценимый опыт в разработке гитар.

НАКОНЕЦ-ТО ГИТАРА С ЧИСТОГО ЛИСТА

Все эти проекты, однако, были модификациями существующих гитар. Первую же гитару, сделанную с чистого листа, получил Уилл Сержант из группы Echo and the Bunnymen. Он заказал гитару, сделанную как электрический ситар, с дополнительными струнами от арфы, установленными внутри корпуса, что потребовало больших усилий, нежели модификация серийной гитары. Ласнер и Бейли также приняли этот вызов. Работники компании Hoshino U.S.A. совершенствовали дизайн и свое мастерство. Как оказалось, они требовались им все более и более, чтобы удержать компанию на плаву.

«МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ» ГОДЫ: «ОСТРЫЕ» ГИТАРЫ СЕРИИ X

На протяжении эры хард-рока и хэви-метал начала 80-х годов популярностью пользовались гитары, создатели которых черпали вдохновение в радикальных формах Gibson Explorer и Flying V. Модель Iceman, имевшая «заостренную» форму, была довольно популярна в 70-е годы, и в 80-е Ibanez решили подновить свою модель Destroyer, производившуюся от Gibson Explorer. Чтобы избежать повторных претензий со стороны Gibson, модель Destroyer II приобрела небольшой выступ в нижней части корпуса (выступавший зеркальным отражением нижнего «рога»), а также новую голову грифа по форме как у модели Iceman, но с шестью колками в ряд. Бас Destroyer II появился в 1982 году.

За Destroyer II последовало возрождение старой копии Flying V Rocket Roll. Пара маленьких выступов и новая голова грифа — и получилась модель Rocket Roll II. Изначально обе модели предлагались в двух версиях: одна со вклеенным грифом и корпусом из «огненного» клена с махагоном и более простая модель из ольхи с привинченным грифом.

В середине 1984 года Ibanez стали обозначать модель Destroyer II буквой X, что в 1985 году превратилось в целую серию. В серию X входила модель Destroyer II с модной графикой и измененной формой корпуса, с более глубоким вырезом внизу, благодаря чему она стала смотреться как помесь Explorer и Flying V. Края корпуса были либо срезаны под углом (так называемый «кристальный срез»), либо окантованы. На одну модель даже устанавливалась накладка грифа из клена, покрытая прозрачным красным лаком. Бас Destroyer II также вошел в новую серию. Совершенно новой моделью стала потрясающая гитара XV500 с острой формой корпуса, вырезом в нижней части и стильными покрытиями, менявшими цвет с темного на светлый. Некоторые считают XV одной из самых уродливых и неуклюжих гитар, которые Ibanez когда-либо выпускал, но эти инструменты звучали замечательно.

В 1986 году в серии Pro Line появилась гитара с измененной формой «V», которая вскоре была перемещена в серию X. Увы, к 1987 году мода на «острые» гитары прошла.

«МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ» ГОДЫ ПРОДОЛЖАЮТСЯ: AXSTAR

С 1985 по 1986 год выпускалось четыре версии модели Axstar, три из них производились на японской фабрике Chushin, а четвертая — на Fujigen.

Первая имела только традиционную голову грифа и не продавалась компанией Hoshino U.S.A.

Вторая (AX40, AX45, AX48) называлась «акуля гитара», потому что нижняя часть гитары была похожа на акулий плавник. Также эта версия существовала в виде баса без головы грифа, модель AX50B, на котором использовались стандартные струны (с шариком только на одном конце) и сложный зажим, удерживавший их. Вторая версия в США была принята прохладно.

Третья версия (AX70, AX75) также не стала большой удачей. Но 24 лада, более качественная фурнитура и активные звукосниматели с электроникой делали эти «безголовые» инструменты очень удобными для игры и обеспечивали очень мощное звучание.

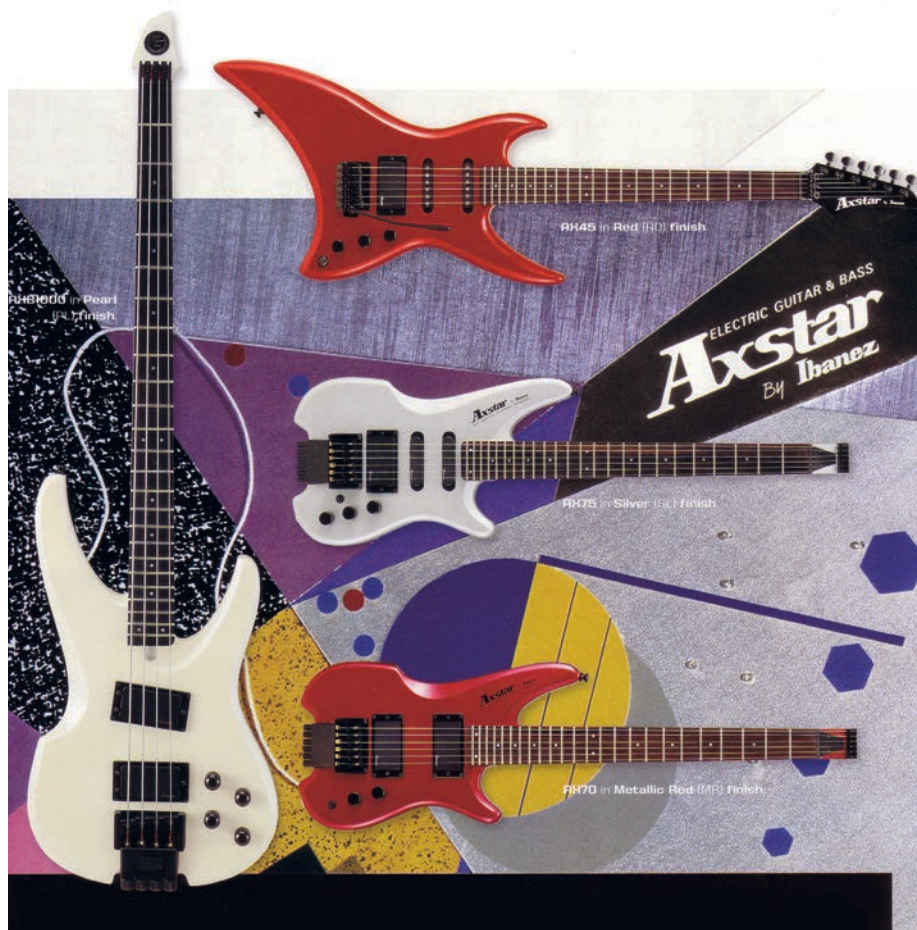
Четвертая версия, бас AXB1000, выпускавшийся в Японии на фа-

брике Fujigen, встречалась в прайс-листах до 1987 года. Модель AXB1000 была очень качественно сделана, и на нее устанавливалась «родная» фурнитура Steinberger.

К сожалению, из-за недостатка активных басовых звукоснимателей на фабрике в то время взамен устанавливались активные гитарные звукосниматели, что в итоге давало неадекватный общему качеству инструмента результат.

В ПОГОНЕ ЗА «СУПЕРСТРАТОМ»

В период с 1985 года по начало 1987 года в компании Hoshino произошли многие изменения. Поездка Кена Хошино в Штаты продолжалась уже более десяти лет, намного дольше, чем планировалось изначально. Был нужен человек, который бы помог облегчить переход компании в руки нового президента, избранного на долгий срок, а также устранить последствия падения продаж компании Hoshino U.S.A. вследствие неблагоприятного курса йены по отношению к доллару. Этим человеком стал вежливый Майк Шимада, чей долгий опыт работы на компанию Hoshino в Европе и общения



с загадочными европейцами стал неоценимым при работе в Америке. Функция Майка заключалась в поднятии боевого духа компании перед грядущей битвой. Он справился с этой задачей блестяще.

В эти смутные времена было реализовано немало проектов Ibanez. В поиске совершенного «суперстрата» Ibanez создали несколько оригинальных моделей, некоторые из которых до сих пор выпускаются, хотя и в измененном и усовершенствованном виде. Некоторые, например, серия Pro Line, выпущенная в 1985 году, не дожили до наших дней, тем не менее их создание подготовило Ibanez к новому вторжению на рынок.

СЕРИЯ PRO LINE

Первоначально серия Pro Line, представленная в 1985 году, состояла из трех моделей. Две из них были улучшенными моделями серии Roadstar II с одним хамбакером, двумя синглами и тремоло Pro Rock'R с двусторонней фиксацией струн. Третья модель, по сути, была копией гитары Jackson Randy Rhoads. На нее устанавливались два новых хамба-



СЛЕВА НАПРАВО: МИК СУЙАМА ИЗ КОМПАНИИ HOSHINO САККИ И ПРЕЗИДЕНТ HOSHINO U.S.A. В 1986-1988 ГОДАХ МАЙК ШИМАДА (В МОМЕНТ ОТДЫХА В ЯПОНИИ). ПРЕЗИДЕНТ КОМПАНИИ HOSHINO U.S.A. В 1981-1986 ГОДАХ КЕН ХОШИНО

кера V5 с магнитами в виде рельсов. Возможно, самым значимым событием стало введение новой головы грифа, которая стала результатом развития старой головы грифа от модели Iceman с тремя колками по каждую сторону в новую голову с шестью колками в ряд, как это произошло на модели Destroyer II в 1980 году и позднее

на гитарах серии X. Эта новая уникальная форма головы грифа стала основной на гитарах Ibanez, ориентированных на рок-музыку. В 1986 году серия Pro Line была дополнена моделями со сквозным грифом, а также появились новые инкрустации в виде «акульих зубов», древесина с красивым рисунком и тремоло Edge.



СИСТЕМА ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ ЗВУКОСНИМАТЕЛЕЙ МОДЕЛИ PRO LINE

На двух моделях был пятипозиционный переключатель звукоснимателей, а также новая система переключения звукоснимателей с пятью кнопками (идея Рича Ласнера, реализованная специалистом по электронике Ibanez Джоном Ломасом).

Рич Ласнер сотрудничал некоторое время с компанией DiMarzio, но идея устанавливать звукосниматели DiMarzio на некоторые дорогие модели пришла лишь в 1986 году, когда он работал над проектом именной гитары для шредера из Делавэра Винни Мура.

Первой серийной гитарой со звукоснимателями Ibanez/DiMarzio, установленными на фабрике, стала модель Pro Line PL1770.

На моделях Pro Line образца 1986 года, изображенных в каталоге Ibanez со звукоснимателями японского производства, звукосниматели менялись в Бенсалеме на IBZ-USA производства DiMarzio.

Надзор за этим процессом был возложен на Джима Донахью, который обучил команду из семи работ-

ников, которые были членами одной семьи. К сожалению, когда один из работников заболел, все шесть остальных остались дома с ним. Рассерженному Донахью пришлось выполнять всю работу самому.



Система переключения на модели Pro Line

РАЗРЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ С ТРЕМОЛО

Не так давно Джима Донахью спросили, что было самой большой проблемой Ibanez в начале–середине 80-х годов. Он ответил, что тремоло. Возросшая популярность хэви-метал и шреда предполагала частое использование тремоло для резких смен высоты звука, так называемых

мах. Общепринятым стандартом в то время стало патентованное тремоло Floyd Rose, для которого требовались зажимы как у верхнего порожка, так и у струнодержателя (отсюда термин — «тремоло-система с двусторонней фиксацией»). Ibanez пробовали свои собственные системы с двусторонней и с односторонней фиксацией, но все они были недостаточно эффективны. Их система с двусторонней фиксацией также породила спор о нарушении патента Флойда Роуза, который передал все права по патенту, включая право выдавать сублицензию заклятому конкуренту Ibanez — компании Kramer. Если бы Ibanez пожелали, они могли бы купить лицензию у Kramer.

Как оказалось, тремоло Ibanez Edge, позднее описанное Флойдом Роузом как самая лучшая адаптация его конструкции другой гитарной компанией, завоевало безусловный успех. Ну, скажем так, не совсем безусловный. Роуз обнаружил серьезный просчет в конструкции зажимающегося верхнего порожка Ibanez — и сотрудники компании Kramer пытались убедить его не рассказывать их новому лицензиату о проблеме, с тем чтобы система Edge потерпела поражение. К счастью, Роуза не удалось уговорить, и проблема была устранена, а в арсенале Ibanez появилось еще одно оружие для атаки на рынок.

ЭКСПЛУАТАЦИЯ МЕСТНЫХ ТАЛАНТОВ

Единственное, чего не было у Ibanez — это гитарного героя национального значения. Да, эндорсерами Ibanez были такие уважаемые гитаристы, как Дэйв Мюррей из Iron Maiden и Гари Мур, которые ассоциировались с Ibanez на протяжении некоторого периода времени, но их сотрудничество длилось недостаточно долго, чтобы музыканты или компания Ibanez извлекли из него какую-либо пользу. Если Ibanez хотели найти именно тех музыкантов, которые были им нужны, то почему бы не обратить свой взор на богатый талантами район Филадельфии или северо-восток США?

Местные музыканты, впечатляющие владевшие гитарой, такие как Ритчи Котцен (округ Ланкастер, штат Пенсильвания), Блюз Сарацино (штат Коннектикут), Винни Мур (штат Делавэр), а также филадельфийцы Грег Дэвис (группа Benj

Revue) и Луи Франко (группа Pretty Poison) устремились на фабрику Ibanez в Бенсалеме. Кто знает, решил Ласнер, возможно, компании повезет и кто-то из них добьется большого успеха.

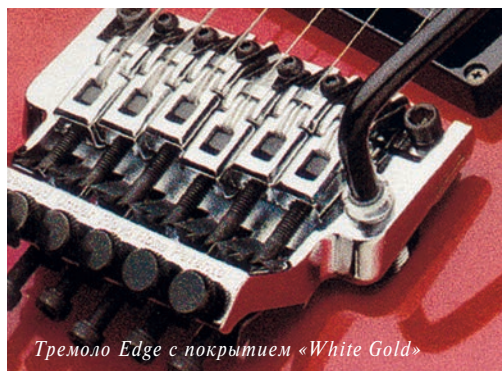
Ibanez также не преминули возвестить о своем сотрудничестве с местными подающими надежды музыкантами. Рейм начал выдавать один за другим креативные рекламные плакаты с изображением музыкантов, мимо которых обычно проходили более крупные компании, занимавшиеся поиском более крупных имен.

СОПЕРНИЧЕСТВО ЗА ВНИМАНИЕ

Один из музыкантов позднее рассказал, что он следил за попытками Ibanez продвигать молодых гитаристов с огромной признательностью, и это склонило его в сторону этой компании еще до того, как сотрудники Ibanez связались с ним. Стив Вай, гитарист в группе Фрэнка Заппы, знал все преимущества рекламы в журналах для молодых музыкантов, когда его запись была помещена на гибкую пластинку-приложение к журналу Guitar Player, вложенную между страниц журнала. Guitar Player также «раскручивал» одаренных молодых музыкантов в колонке Мика Верни. Что интересно, Рич Ласнер некогда появлялся в той колонке в качестве музыканта, и хотя он сам уже прекратил свою музыкальную карьеру, он регулярно просматривал колонку в поисках



Тремоло Power Rocker Plus с микроподстройкой



Тремоло Edge с покрытием «White Gold»

«дайв-бомб». Стабильность строя при таких экстремальных условиях игры стала испытанием, по которому судили обо всех тремоло-систе-



Винни Мур был первым подающим надежды шредером, «раскрученным» Ibanez.

перспективных артистов для Ibanez. Именно во время чтения журнала Guitar Player он наткнулся на запись Стива Вая. «Вай был так талантлив,



ПРИЧУДИВЫЕ РЕКЛАМНЫЕ ОБЪЯВЛЕНИЯ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПОДАЮЩИХ НАДЕЖДЫ «МЕСТНЫХ ТАЛАНТОВ», ВЫЯВЛЕННЫХ КОМПАНИЕЙ HOUSHINO U.S.A.: РИТЧИ КОТЦЕН ПОД СЛОГОНОМ «ВО ВСЕШ ОПОР» И БЛЮЗ САРАЦЕНО ПОД СЛОГОНОМ «КОНТРЕВОЛЮЦИЯ»

что это просто пугало, — вспоминает Ласнер. — Он был не просто хорошим музыкантом, у него была своя аура. Все понимали, что он — это нечто особенное. Я сказал Хошино, что мы должны приложить все усилия, чтобы заполучить его».

И время для этого настало. Джо Хошино как раз пришел к одному из важнейших решений в истории Ibanez. Если компания хотела выжить, ей следовало изменить свой курс от создания гитар, ориентированных на более низкие цены, на более престижный сектор. Но для этого компании нужна была личность, квинтэссенция, «лицо Ibanez», так сказать. Во время встречи в Бенсалеми Джо Хошино спросил Рейма, Ласнера и остальных сотрудников, кто бы мог стать таким человеком. Все единогласно ответили: «Стив Вай». И тогда Джо Хошино ответил:

«Сделайте все, что возможно, чтобы заполучить его».

Это было непросто. Другая компания достигла невероятного успеха только благодаря эндорсменту одного артиста. Кратер знали, как высоки ставки, и, как показывает пример с конструкцией тремоло Edge, они не выбирали средств. Ласнер вспоминает: «В то время Кратер убивали нас благодаря Эдди Ван Халену. Они убивали всех» (на самом деле, в 1986 году продажи гитар Kramer превысили продажи гитар Fender, и в один момент Kramer даже собирались приобрести идущего ко дну гиганта музыкальной индустрии). «Лично я никогда не верил, что их качество было таким хорошим, однако они продавали гитары тоннами. Я знал, что Кратер тоже положили глаз на Вая. Они водили его с родителями на дорогостоящие

шоу в Нью-Йорке. Бродвейские шоу с лимузинами и все дела».

Если Ibanez хотели преуспеть в своей задаче, им нужно было сделать больше, чем просто послать Вая серийную гитару. Но что они могли предложить такого, чего не было у прочих компаний? И они создали дизайн, благодаря которому, возможно, компания до сих пор существует. По иронии судьбы, немногие в наше время помнят, что эта гитара когда-то существовала. Эта гитара называлась Maxxas.

MAXXAS

Ibanez пытались испытать все идеи, способные выделить их среди остальных производителей. Одной из них стала злополучная модель Axstar. Гитары этой серии повторяли «безголовый» дизайн дорогостоящих углепластиковых гитар Steinberger, но были созданы из традиционного

СТИВ ВАЙ НА ОБЛОЖКЕ С ГИТАРОЙ PERFORMANCE, ДОРАБОТАННОЙ ДЖО ДИСПАНЬИ ИЗ КОМПАНИИ GEM



Ранние фотографии Стива Вая, задолго до Ibanez, но, видимо, все же после периода увлечения аккордеоном.

(и менее дорогого) материала — дерева. Однако Axstar на стали хитом продаж. Ласнер предпринял еще одну попытку: он сделал помесь гитары с пустым корпусом и цельнокорпусной модели без резонаторных отверстий. Бейли взял цельный кусок дерева и свою верную ручную фрезу Sears и вырезал центральную часть. Затем ножовкой он придал этому куску форму гитары. На первую версию модели Маххас были установлены светодиоды от старого микшерного пульта, показывающие, какой звукосниматель работает.

Первая версия оставила президента Кена Хошино равнодушным. Серьезные американцы упустили один важный момент, в котором заключался залог успеха гитарного дизайнера: гитара должна выглядеть привлекательно. «Гитара должна быть сексуальной», — напомнил Кен удрученным дизайнерам, которые мрачнели все сильнее и сильнее по мере того, как он продолжал своим низким голосом: «Эта гитара похожа на картошку. Хватит с нас гитар-картошек». Поэтому они вернулись обратно к чертежной доске, чтобы продолжить работу над гитарой, названной «картофелекастером». (Они не могли назвать ее «картофельной гитарой», потому что это имя уже носила гитара, созданная для группы Devo, которая специально была сделана в форме картофеля.)

Билл Рейм принял более активное участие во второй попытке. Он решил, что гитара должна быть не только сексуальной, но также и удобной — Рейм считал, что последнее качество часто отсутствует в дизайне многих других гитар. Используя навыки, полученные в художественной школе, Рейм принялся воплощать свои идеи в пластилине, как это делают автомобильные дизайнеры. В результате вышла трехмерная модель облика будущей гитары. Ласнер всегда недолюбливал неудобную пятку грифа на гитарах с привинченным грифом. Чтобы разрешить эту проблему, он разработал удобный стык, со скругленной пяткой грифа, утопленными крепежными болтами и без пластины.

Как только футуристический Маххас был закончен и прошел приемку, восторженный Джо Хошино дал указание фабрике Fujigen начать выпуск. К сожалению, когда первая



ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ МАХХАС — «КАРТОФЕЛЕКАСТЕРОВ», ОТВЕРГНУТЫХ КЕНОМ ХОШИНО, И СПРАВА: РАННИЙ ЭТАП СОЗДАНИЯ ПЛАСТИЛИНОВОЙ МОДЕЛИ, ПРИВЕДШЕЙ К ПОЯВЛЕНИЮ ГИТАРЫ МАХХАС

серийная модель MX2 появилась в 1987 году, форма была правильной, а вот весь замысел был утрачен. Из-за недостатка оборудования, необходимого для производства гитары из двух полых кусков дерева, фабрика сделала цельнокорпусную гитару с тремоло с двусторонней фиксацией. В 1988 году появилась правильная версия, MX3, с изначально предполагавшимся пустым внутри корпусом и колками с зажимом струн. Однако к тому времени внимание перетянули на себя более успешные модели, и сексуальная, «космической» формы гитара потеряла интерес к себе.

Несмотря на тот факт, что модель Маххас сошла со сцены под жидкие аплодисменты, благодаря ей появилась неоценимая магия. По словам Рича Ласнера, проект Маххас вознес сотрудничество между компаниями Hoshino U.S.A. и Hoshino Gakki на новый уровень: «Мы привлекли их интерес, и они стали смотреть на нас намного более серьезно».

Билл Рейм вспоминает, что, даже несмотря на то, что гитара была снята с производства, такие технические приемы, как создание пластилиновых моделей, продолжали жить и помогли компании Hoshino U.S.A. создать новые успешные модели, например, S.

А также гитара Маххас помогла наладить отношения со Стивом Ваем.

POWER, RADIUS И SABER

Выпуск гитар серии PR и PL Pro Line длился недолго, однако сотрудничество с компанией DiMarzio продолжалось. В 1987 году звукосниматели IBZ-USA производства DiMarzio устанавливались на три модели: PRO540 Radius, Power и Saber. Дизайн серии Power и Radius был разработан в Японии, и свой вклад в виде стыка грифа с корпусом под углом внес Марк Виттенберг из компании Chesbro.

Дизайн ультратонкой модели Saber был создан компанией Hoshino U.S.A. в сотрудничестве между Биллом Реймом, Ричем Ласнером и Биллом Каммиски. Следуя по тому же пути, что и при создании модели Маххас, эти трое сперва сделали пластилиновую модель новой гитары. Когда модель была окончена, ее отдал Бейли для создания прототипа. Дизайн серии Saber (позднее переименованной в «S» в знак уважения к торговой марке «Sabre», принадлежавшей производителю басов Music Man) стал одним из классических дизайнов Ibanez.

На модели Power и S ставили сверхтонкий гриф Wizard, в то время как на Radius использовался более традиционный гриф с профилем в духе Strat под названием Ultra (по словам Джима Донахью, японцы настаивали на том, что каждая деталь, вплоть до мельчайших частей, должна иметь свое собственное имя).

«ВОЛШЕБНИК» ПРОИЗНОСИТ ЗАКЛИНАНИЕ

В противоположность тому, что говорили Биллу Рейму о том, что японское отделение Ibanez «заблудилось», на самом деле они были заняты как никогда, находясь в постоянном поиске путей выхода из тупика, и иногда предлагая довольно-таки неплохие решения.

Одна из этих идей, в частности, способствовала идентификации нового характера Ibanez. Еще более активный Джо Хошино наблюдал за вторжением компании Charvel на рынок «металлических» гитар в 1985–1986 годах и понял, что основное преимущество их дизайна заключалось в «быстрых» тонких грифах.

Но Джо не собирался принимать положение дел таким, как оно есть. Он запросил дизайнера Ibanez Фритца Катоба и остальных дизайнеров с фабрики Fujigen создать самый тонкий и самый удобный гриф в мире. То, что сделали они, теперь носит знаменитое название «Wizard».

Когда окончательные размеры грифа Wizard были определены, работники фабрики Fujigen выразили обеспокоенность тем, что гриф должен быть таким тонким. По словам Джима Донахью, «толщина Wizard у первого лада составляла всего лишь 17 мм. Он был таким тонким, что работникам Hoshino пришлось разработать особый анкерный стержень с тем, чтобы при шлифовке тыльной стороны анкер не показывался снаружи».

Но Джо Хошино был полностью уверен в своем дизайне, а если бы и не был, то он знал, что настало время для Ibanez по-настоящему рискнуть для того, чтобы выделиться на фоне прочих производителей гитар. Чтобы успокоить Fujigen, он дал гарантию: если любой из грифов сломается при производстве, полную ответственность за это будет нести Ibanez.

Фабрике редко удавалось воспользоваться этой гарантией.

По прошествии нескольких лет Ibanez сделали конструкцию еще более прочной, добавив усиливающую вставку из бубинги и перейдя на древесину радиального распила. Сегодня мы можем говорить о том, что риск, на который пошел Джо Хошино, стоил того. Когда гитаристы говорят о тонких,



ДЖО ХОШИНО, ЧЬИ ДАЛЬНОВИДНЫЕ РЕШЕНИЯ ОКАЗАЛИ БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ НА НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ IBANEZ. ИМЕННО ДЖО БЫЛ ИНИЦИАТОРОМ РАЗРАБОТКИ ГРИФА WIZARD И ПРИНЯЛ РЕШЕНИЕ ПЕРЕЙТИ ОТ ВЫПУСКА БЮДЖЕТНЫХ ГИТАР К ПРЕСТИЖНЫМ ГИТАРАМ

«быстрых» грифах, первое название, которое приходит на ум — это Ibanez.

В ПОИСКАХ СВОЕЙ ГИТАРЫ

Для Вай сама идея быть эндорсером каких-либо гитар звучала как проклятье. Заполучить его или хотя бы получить к нему доступ было не легким делом. Этот гитарист уже стал легендой в кругу серьезных музыкантов, когда Дэвид Ли Рот пригласил его присоединиться к группе — эта честь, оказанная Стиву, вознесла его статус до уровня гитариста, который до этого играл с Дэвидом, — Эдди Ван Халена.

«В ту самую минуту, как я впервые вышел на сцену с Ротом, все стали превозносить меня, — говорит Вай. — И я понимаю, почему — ведь я был, по сути, человеком, шедшим по стопам Эдди. Я также отнесся к этой роли крайне серьезно, но я был очень требователен к гитаре, на которой играю. Я считал, что никто не сможет сделать того, что мне требуется».

Вай пытался сделать гитару, отвечающую всем его запросам, самостоятельно. «У меня был корпус от этого отвратительного зеленого Charvel, разбитого мной. Я изменил глубину выреза, чтобы корпус соединялся с грифом на 17 ладу. У меня большие руки, что еще я могу сказать? Также я поставил другое тремоло. Мне не нравилось играть с обычным тремоло, я всегда думал: «ну почему все нажатием рычага опускают строй? Я хочу, наоборот, подтягивать струны!» И Стив Вай самостоятельно превратил это зеле-



ное чудовище в гитару, которая более или менее соответствовала его целям. «Она была хороша постольку поскольку я не мог найти другой устраивающей меня гитары».

Каждый производитель гитар, включая и Ibanez, присылал Ваю гитары на пробу, но ему ничего не понравилось. «В итоге я сам написал спецификацию и сказал им, что если они смогут сделать такую гитару, как здесь написано, тогда, возможно, у нас будет о чем поговорить. Я не хотел выставять себя таким упрямым, просто я каким-то образом хотел от всех отделаться. Я не верил ни на минуту, что кто-то сможет сделать то, о чем я просил».

СЮРПРИЗ ДЛЯ СТИВА

Ibanez подготовили кое-что для битвы за Вая. Как упоминалось прежде, он оценил «раскрутку» молодых гитаристов, которую осуществляла компания. Ibanez была гитарной компанией, а не просто компанией, которая выпускала гитары, ориентированные на хард-рок.

Но в итоге приз должен был достаться той компании, что поставит товар. Фирмы, которые присылали обычные серийные гитары и даже не пытались реализовать потребности Вая, просто игнорировались. Ibanez не намеревались позволить этому произойти.

Как вспоминает Джим Донахью, «мы изучили все, что связано с техникой Стива и обнаружили, что ему необходимо 24 лада с профилем «jumbo», тремоло Floyd Rose и звукосниматели DiMarzio».

После тщательного изучения мини-альбома Вая «Flexible» дизайнеры Ibanez поняли, что в корпусе должна быть выполнена выборка в нижней части и под бриджем. Таким образом, чтобы строй можно было не только опускать, но и поднимать на квинту и извлекать искусственный флажолет «соль» на пятом ладу.

«Мы сделали, — поясняет Донахью, — специальную модель Маххас со всеми этими дополнениями. Бейли выбрал дерево под тремоло, хотя после того как тремоло было установлено, он был одержим манией, что из-за винтов подстройки интонации ноты не будут звучать при подтянутых струнах. Чтобы разрешить эту проблему, Мейс спилил головки винтов таким образом, чтобы ноты могли звенеть».

Ласнер знал о том, что Вай любит необычные цвета: «Давайте привлечем его внимание! Сделайте ее настолько уродливой, насколько возможно». Такой она и вышла — отвратительная флюоресцирующая розово-зеленая змеиная чешуя.

Доработанная таким образом модель Маххас была изготовлена под Рождество 1986 года и положена Стиву под елку (благодаря содействию со стороны матери Стива).

Наиболее яркой чертой Маххас было покрытие ядовито-зеленого с розовым цвета, имитировавшее чешую змеи, что было сделано специально, чтобы привлечь внимание Вая. Когда Стив взял гитару и стал играть, его сердце дрогнуло. «Я был поражен, — говорит он, смеясь. — Каждая компания присылала мне свои стандартные модели с небольшими изменениями, и только Ibanez прочли мои мысли и увидели, что я хочу. Я не мог этому поверить».

Конечно, Маххас не стала именной моделью Стива — эта честь выпала модели JEM, однако она прошла испытание Вая. Вай взошел на борт, и, в отличие от упоминавшихся прежде Холдсворта, Коллена и Люкатера, которые вскоре покинули корабль, остался.



СРЕЗЫ ТОНКОГО И ПЛОСКОГО ГРИФА WIZARD (ТАКОГО ТОНКОГО, ЧТО ДЛЯ НЕГО ТРЕБОВАЛСЯ ОСОБЫЙ АНКЕРНЫЙ СТЕРЖЕНЬ С ТЕМ, ЧТОБЫ ПРИ ШЛИФОВКЕ ТЫЛЬНОЙ СТОРОНЫ АНКЕР НЕ ПОКАЗЫВАЛСЯ СНАРУЖИ) И БОЛЕЕ ТОЛСТОГО ТРАДИЦИОННОГО ГРИФА ULTRA С ПРОФИЛЕМ «U». СЕГОДНЯ МЫ МОЖЕМ ГОВОРИТЬ О ТОМ, ЧТО РИСК, НА КОТОРЫЙ ПОШЕЛ ДЖО ХОШИНО, СТОИЛ ТОГО



Изменившееся отношение к артистам, быстрая реакция на их пожелания и инновационный дизайн значительно повысили удовлетворение эндорсеров от сотрудничества с компанией. В очень короткий срок Ibanez прошли огромный путь. Эндорсмент с зарекомендовавшими себя музыкантами стал краеугольным камнем в росте благосостояния компании Ibanez.

Эндорсмент Вая держался в секрете до выставки NAMM 1987 года, проходившей в Чикаго. Затем обе стороны сделали совместное заявление, сняв покрывало с новой гитары Стива Вая, названной JEM.

«В JEM действительно есть что-то от чуда, — говорит Вай. — Я хотел создать нечто большее и значащее больше для меня. Этим стала гитара JEM. Работая с Ричем Ласнером и Биллом Реймом, я смог высвободить всю свою творческую энергию. Гитара была изготовлена из липы, чего не делал никто. Вдобавок, там была сделана выборка под тремоло, был пятипозиционный переключатель звукоснимателей, 24 лада, зеленый цветочный узор, и, разумеется, ручка».

ПЕРЕЛОМНЫЙ МОМЕНТ: ЛЕТНЯЯ ВЫСТАВКА NAMM 1987

Представление новой именной модели Стива Вая на летней выставке NAMM в Чикаго в 1987 году стало самой большой презентацией в истории Ibanez. Эндорсмент с Ваем держался в тайне так долго, как это было возможно. На стенде Ibanez на выставке NAMM был возведен огромный помост в виде глыбы, наверху которой размещалась большая пирамида, сделанная из прозрачного акрила и подвешенная к потолку. Сами гитары были спрятаны под покрывалом, охраняемым самым огромным и устрашающим охранником, какого Ibanez смогли найти. По мере того как приближалось время презентации, стенд заполнила толпа из нескольких сотен работников гитарной индустрии. Великий момент настал, и Стив Вай, окруженный секьюрити, прошел сквозь толпу и стащил черное покрывало, открыв миру новую серию JEM. Билл Рейм не без удовольствия вспоминает, как вытянулись лица руководства конкурирующей компании Kramer, когда они увидели JEM.

Чтобы создать атмосферу предвкушения и ожидания, перед стен-



Стив Вай раздает автографы на выставке NAMM 1987

дом с Ibanez JEM, полностью закрытым покрывалом, стоял охранник.

Но компания представила еще кое-что помимо JEM. Давая понять, что «новый Ibanez» — это нечто большее, чем гитары одного стиля, серия JEM была окружена прочими оригинальными моделями Ibanez, в том числе 540 Power, Radius и S, RG550 (внешне похожая на JEM, но с грифом Wizard и дешевле по цене), а также басами серии Soundgear с тонкими грифами. Компания была так уверена в своих новых моделях, что она потребовала от многих розничных продавцов увеличить объем заказов. Эта уверенность не пропала даром: владельцы музыкальных магазинов были так впечатлены, что подчинились. Все дилеры, которые до этого еще сомневались, присоединились к ним на следующий же день после показа «концерта мечты» в чикагском клубе «Limelight», где выступали Стив Вай, Джо Сатриани, Пол Гилберт и Винни Мур.

Презентация новых гитар JEM на выставке NAMM в Чикаго стала переломным моментом в росте благосостояния Ibanez. До этого момента брэнд воспринимался как «полуоригинальный» с его гитарами, которые не сильно отличались от моделей конкурирующих компаний. С серией JEM на Ibanez стали окончательно смотреть как на новаторскую компанию, что возвело ее в самые высшие эшелоны производителей гитар. Серия JEM взлетела, как ракета, и обратного пути уже не

было (по крайней мере, так было на момент написания этого материала). В течение следующих нескольких лет компания уже не боролась за существование: она процветала.

Необходимо упомянуть еще одно яркое событие той выставки. Концерт «Guitar Mania» (спонсорами которого выступили Ibanez, журнал Guitar World и звукозаписывающая компания Relativity Records), состоявшийся в клубе «Limelight» в Чикаго, стал не просто хорошим развлечением для поклонников гитарной музыки. Виртуозные выступления Пола Гилберта и группы Racer X, Винни Мура, Джо Сатриани и Стива Вая ясно продемонстрировали новое лицо Ibanez и ориентацию компании на работу с артистами.

БАС-ГИТАРЫ СЕРИИ SOUNDGEAR: 1987-1991

Выпуск басов серии Soundgear значил для роста благосостояния Ibanez в 1987 году не меньше, чем дебют гитар серий JEM, RG, Radius и S. Легкий по весу бас со сглаженными обводами корпуса был комбинацией радикально переработанной серии Musician образца 1986 года и модели RB800 Roadstar II.

В итоге он заменил обе серии. Новинкой стала конструкция с привинченным грифом и кромкой грифа, выступавшей за пределы накладок, что повышало стабильность. Хотя серия претерпела значительное количество изменений в конструкции, материалах и звукос-



нимателях, ее характерный тонкий, «быстрый» гриф (легко адаптируемый для пяти- и шестиструнных моделей) и активный эквалайзер продолжают оставаться важной частью успеха и отличительных черт бас-гитар Ibanez.

На самом деле существует две разновидности басов серии Soundgear. Как правило, любая модель с обозначением выше, чем 1000, имеет трехмерный (выгнутый) корпус, для создания которого требуется особый фрезерный станок. Модели с обозначением 999 и ниже имеют двумерный (плоский) корпус.

Бас Ibanez SR05 1987 года цвета «Fountain Blue» (FB) стал первым пятиструнным басом в серии Soundgear — он имел двухполосный эквалайзер и звукосниматели-синглы в духе Jazz Bass с дополнительной катушкой, подключенной в противофазе и располагавшейся под звукоснимателем, которая служила средством для устранения фона, характерного для синглов.

ЗАГАДКА IBANEZ АМЕРИКАНСКОГО ПРОИЗВОДСТВА

К 1988 году все драконы, угрожавшие существованию Ibanez были повержены или, по крайней мере, умирены. У Ibanez были правильные инструменты и правильные артисты для своего времени, а времена когда интерес к хэви-метал и шреду возрастает, однозначно лучшие для производства электрогитар.

Майк Шимада, успешно осуществивший возврат компании из бедственного положения к лидирующим позициям, уехал в Японию.

Том Танака, один из отцов-основателей компании Hoshino U.S.A., снова остался в Штатах и занял пост президента компании. Также примерно в это время Рич Ласнер получил предложение от другой музыкальной компании, от которого он «просто не смог отказаться», смотал удочки и переехал на Западное побережье. Билл Каммиски, который пришел в компанию несколькими годами ранее и к тому времени помогал Ричу с дизайном гитар и связями с артистами, занял место Ласнера.

Ibanez продолжали поиски восходящих звезд среди гитаристов, уделяя особое внимание разрастающейся клубной сцене Лос-Анджелеса. Тому Танаке во время его

пребывания в Лос-Анджелесе в качестве координатора отдела по связям с артистами как музыканты, так и владельцы магазинов постоянно твердили одну вещь: им хотелось бы видеть в продаже заказные гитары Ibanez американского производства. В ответ на это Танака связался с гитарным мастером из Лос-Анджелеса Роджером Греско. В результате на свет появилась серия American Master, представленная в 1988 году.

Эти гитары высшей ценовой категории, производившиеся в Калифорнии мастером Р.А. Греско, имели уникальную конструкцию, разработанную Греско и названную им «топ-о-графической». Метод Греско заключался в том, что гриф и центральная часть корпуса вклеивались в вырезанную полость в верхе корпуса. По словам Донахью, гитары Ibanez серии American Master были потрясающе удобны и великолепно звучали. Но, хотя внешний вид — это не вся гитара, тем не менее он — очень важная ее часть. Строгие природоохранные нормы в области технологии окраски, действовавшие в Лос-Анджелесе, препятствовали Греско в получении безупречного покрытия, которое розничные продавцы и музыканты привыкли видеть на гитарах Ibanez. Первый эксперимент с серией American Master не дожил до 1990 года.

ФАБРИКА H&S GUITAR

Второй попыткой производить гитары Ibanez в США стало совместное предприятие между компанией Hoshino Gakki и фабрикой Fujigen, основанное в 1988 году и названное H&S Guitar (буква «H» означала «Heartfield», а «S» — «Starfield», каждое из них было жалкой попыткой перевести на английский язык названия Fujigen и Hoshino, соответственно). На заднем дворе склада компании Hoshino U.S.A. в Бенсалеме расчистили место, а производственное оборудование было завезено из Японии, в том числе и сверхсовременный фрезерный станок Shoda, рабочие верстаки, столярный инструмент, ленточную пилу, полировальную машину и различные ручные инструменты.

Приехавшее оборудование и опытные работники с фабрики были встречены с энтузиазмом Мейсом Бейли и Джимом Донахью, которые делали гитары вручную. Их настав-

ником стал всегда веселый гитарный мастер с фабрики Fujigen Тоширо «Брюс» Идеи («Они называют меня Брюс, потому что я похож на Брюса Спрингстина!»)

Грифы и корпуса производились и окрашивались на фабрике Fujigen в Японии, а затем отправлялись в США для сборки. Дилеры или отдельные покупатели могли затем заполнить бланк заказа, где указывалось все, начиная от звукоснимателей, профиля грифа, типа накладки на гриф, инкрустации, окантовки, фурнитуры и заканчивая покрытием. На выбор предлагалось четыре формы корпусов: Power, Radius, RG и S. Изначально были доступны только обычные цвета, но, по мере того как поступало все больше заказов, фабрика H&S добавила заказную графику в перечень опций, которую выполняли художники из Лос-Анджелеса Дэн Лоуренс и Памелина, а позднее техасский художник Педро Круз и Брайан Уэлен из Филадельфии.

КАЖДАЯ КАРТИНКА РАССКАЗЫВАЕТ ИСТОРИЮ

Гитары с графикой пользовались большей популярностью, нежели модели обычных цветов во время выхода серии USA Custom, и у Ibanez были одни из самых лучших графических изображений. Некоторые из иллюстраций имеют свою собственную небольшую историю. Рой Мийахара рассказывал, что лишь недавно он обнаружил, что в одном из его изображений, «Замок некроманта», на каждой гитаре с таким рисунком летящая демоническая фигура была чуть дальше от замка, чем предыдущая. Другая картинка фантастического содержания, «Взлет ангела», также является примером некоей противоречивости того времени, порожденной ассоциацией музыки хэви-метал с сатанинской тематикой. Некоторые розничные продавцы посчитали, что изображенные ангелы на самом деле являются демонами, а один магазин даже вернул обратно купленные Ibanez USA Custom с «ангельской» графикой, несмотря на все уверения со стороны Ibanez, что это были именно ангелы.

На самом деле до правды докопаться невозможно. Иллюстрации поступали на Ibanez без названий. Полу Спехту поручили придумывать названия графическим изобра-

жениям, одно из которых он назвал «Крылатое существо» в честь своей любимой фантастической повести Джека Вэнса.

Художник, нарисовавший этот рисунок, не знал, что летящее существо на фоне инопланетного пейзажа теперь было ключевой фигурой всего дизайна, и раскрасил, как минимум, одну гитару без него вообще, что впоследствии вызвало жалобы со стороны владельца этой гитары: «На моем «Крылатом существе» нет никакого Крылатого существа!!!» Сотрудник отдела по работе с покупателями, который говорил с ним по телефону, предположил, что оно вылетело из кейса во время транспортировки, и тут же заменил ему гитару на новую.

НА КОРЕЙСКИЙ ПОЛУОСТРОВ

Компания Hoshino стала одним из пионеров в глобализации гитарного бизнеса, но когда дело дошло до открытия производства в Корее, она стала одной из последних, кто это сделал. Американские производители уже всю использовали дешевый рабочий труд из Кореи для производства недорогих гитар. Компания Hoshino выпустила модели корейского производства (такие, как RG140, RG240, RG340) в 1987 году, но они производились в ограниченных количествах и поставлялись только на японский рынок. Большая часть успеха Ibanez строилась на основе сотрудничества между компанией Hoshino и фабрикой Fujigen, и у Hoshino были серьезные ограниче-



ния на производство гитар где-либо еще в больших масштабах.

Но Том Танака смотрел в будущее и увидел, что колебания курса доллара по отношению к йене выглядят не слишком хорошо. В то время как захват более высокой ценовой ниши имел огромный успех, компания не могла отворачиваться и от рынка гитар для начинающих и полупрофессионалов. Поэтому Япония и фабрика Fujigen продолжали оставаться источником престижных и профессиональных моделей Ibanez (это по-прежнему в силе и по сей день, что служит еще одним аспектом, выделяющим Ibanez среди других фирм японского происхождения). Но компании пришлось обраться в Корею для производства

стандартных моделей и инструментов начального уровня.

Если компания Hoshino и опоздала к корейскому столу, они по-прежнему стремились идти своим собственным путем. Большинство производителей, имеющих бизнес в Корее, выбирали (и очень часто вскоре меняли) партнеров исходя только из цены — точно так же, как импортеры и дистрибьюторы в Японии двадцать лет назад. Но компания Hoshino стремилась к долгосрочному сотрудничеству, которое могло бы обеспечить достаточное качество. Она была по-прежнему верна своим традициям, и компания Ibanez снова оказала существенное и положительное влияние на интернационализацию производства гитар.

ПРОВАЛ МОДЕЛИ TURBOT

Хотя гитары Ibanez и пользовались довольно-таки значительным успехом в этот период, тем не менее успешной была не каждая модель. В 1987 году были созданы две необычные гитары, которые, по замыслу, в 1988 году должны были стать эксклюзивными моделями, выпускавшимися на фабрике H&S. Обе по форме напоминали немного вытянутый Telecaster. Модель 580T Turbot (турбот — разновидность камбалы, на которую гитара была похожа по форме) имела выпуклый верх корпуса с обратной стороны, как на модели S. Модель 580BB Ballback имела корпус с вогнутой обратной стороной. То ли потому, что эти гитары рекламировались отдельно от основного каталога Ibanez, то ли потому, что по виду они были ни на что не похожи, 580-е продавались плохо и канули в Лету спустя пару месяцев.

ТЕМ ВРЕМЕНЕМ В США

В компании Hoshino U.S.A. жизнь также кипела ключом. Великолепные отзывы о модели JEM дали Ibanez необходимое ускорение. Ассоциация со Стивом Ваем также сделала контракт с Ibanez намного более желанной вещью. Донахью припоминает, что ремонтная мастерская Hoshino U.S.A. стала практически мастерской, работающей по индивидуальным заказам — столько людей приходили прямо в офис компании, чтобы заказать себе гитару. Прежние поиски Ibanez среди местных музыкантов принесли обильные плоды. После того как Блюз Сарацено выпустил альбом «Don't

Look Back», вспоминает Донахью, «к нам стала приходиться масса музыкантов, чтобы познакомиться с нами. Это было безумие. Мы принимали заказ утром и заканчивали работу над гитарой днем. Потом этот парень появлялся на сцене с ней тем же вечером. Мы сидели в зрительном зале и, съев живишь, ждали, что с гитарой что-то произойдет, например, откажет электроника. Это было слишком сильным давлением!».

К 1989 году в каталоге Ibanez «засветились» Джо Сатриани, играющий на модели Radius, молодой Пол Гилберт с RG и Мэтт Биссонетт из группы Дэвида Ли Рота, рекламировавший новую версию модели Power — Power II с реверсной головкой грифа и «перевернутой» формой корпуса. На модели Маххас играл кудесник гитары из Нью-Йорка по имени Ларри Митчелл.



«УБИЙЦА КУКУРУЗНЫХ ХЛОПЬЕВ»

Будьте уверены, гитары — это основная причина, по которой почитаемые артисты становились эндорсерами Ibanez. Но помимо этого их привлекала креативная реклама. Как вспоминает Пол Гилберт о чудливой рекламе 1989 года с собственным изображением, «Ibanez всегда потрясающе помогали мне реализовать мои идеи для рекламных объявлений. На одном из них под заголовком «Убийца кукурузных хлопьев» я, одетый в банный халат «в цветочек» поедал кукурузные хлопья, сделанные в форме гитар, и смотрел на коробку из-под них, сто-

ящую передо мной, с изображением меня, одетого в футбольную форму. Я обожаю эту рекламу!»

ДЕЛА СЕРДЕЧНЫЕ

Один из наиболее интересных заказов на создание кастом-гитары поступил от Стива Вая: он хотел получить инструмент в форме сердца с тремя грифами: шестиструнным, двенадцатиструнным и баритоном. То, как сделать такую огромную штуковину, озадачило обычно находчивого Мейса Бейли. Донахью предложил Бейли начать со старого приема, известного по начальной школе. «Я сказал, что нам нужно взять лист бумаги, сложить его пополам и вырезать половину сердца из него. Когда мы развернем сложенный листок,

мы получим симметричное сердце». Такое решение помогло разрешить проблему с транспортировкой, поскольку две половинки могли привинчиваться одна к другой и разбираться. Проблема веса была решена путем выборки дерева с задней части корпуса (имея в наличии оборудование с новой фабрики H&S, Мейс мог не использовать фрезерный станок Sears). Вай играл на этой гитаре в видео «Just Like Paradise» и в турне «Skyscraper» с Дэвидом Ли Ротом. Забавное послесловие: хотя эра копий в США уже закончилась, она была жива во всех других странах. В течение четырех месяцев с момента выпуска «Сердца» в Японии начали появляться копии от других производителей.

ВО «ВСЕЛЕННУЮ»

Еще один заказ Вая, сделанный в 1989 году, оказал намного более значительное влияние на будущее Ibanez. Это звучит отчасти иронично, поскольку идея создания цельнокорпусной семиструнной модели Universe пришла во время обычного обсуждения. Рич Ласнер как-то показал Ваю свою собственную восьмиструнную акустическую гитару. Вай не оценил прелести восьми струн, но сам задумался: «а может быть, сделать семиструнную?» В идее добавить седьмую струну к электрической гитаре не было ничего нового. Джазмены наподобие Бакки Пиццарелли и Джорджа Ван Ипса играли на семиструнных гитарах в 40-е и 50-е годы. Но семиструнная гитара с седьмой струной «си», тонким грифом от Ibanez и вдобавок имеющая тремоло с двусторонней фиксацией струн и звукосниматели, которые могут воспроизводить весь ее частотный диапазон — это было и впрямь чем-то совершенно новым.

Для создания фурнитуры Мейс Бейли распилил на кусочки два бриджа с тремя и четырьмя седлами для струн и склеил их вместе суперклеем. Ту же самую операцию он проделал с зажимом на голове грифа. Стив Блюхер из компании DiMarzio выполнил все то же самое со звукоснимателями. Гриф, основанный на профиле модели JEM, имел точно такое же межструнное расстояние, что и на шестиструнной модели, чтобы исполнитель мог использовать привычную для себя технику игры правой рукой, при этом к верхнему порожку расстояние уменьшалось, чтобы гриф не стал чрезмерно широким. В результате вышел прототип модели Universe, дебютировавший на зимней выставке NAMM в 1990 году. Вай запросил, чтобы одним из вариантов покрытия модели Universe стала «вихревая» окраска, разработанная Дарреном Йохансеном из компании GEM. В то время у Йохансена была собственная фирма под названием «About Time Design», но прибегнуть к ее услугам означало для Ibanez, что им пришлось бы делать гитары в Японии, затем везти их в США на окраску, а затем обратно в Японию для покрытия бесцветным лаком и финальной сборки. Это увеличило бы срок производства гитар на четыре месяца, но это было неизбежно. Попытка воспроизвести



технологии покраски в Японии не получила одобрения Вая. Трудно сказать, являлся ли этот проект еще одним вкладом Ibanez в глобализацию экономики. Разумеется, он был глобальным. Но он не был экономически обоснованным. Тем не менее, потрясающие (и изрядно попутешествовавшие) разноцветные гитары Universe высоко ценятся среди коллекционеров.

САТЧ

Вторым важным проектом 1988 года стало создание именной модели Джо Сатриани, показавшее то, как много воды утекло с тех пор, когда они «давали музыканту в руку серийную гитару и просто фотографировали его с ней». Именная модель Джо Сатриани могла быть просто серийной моделью Radius в 1988 году, однако в результате вышло что угодно, только не серийная гитара. Ушло два года и множество труда и встреч с Сатриани, прежде чем виртуоз объявил, что его устраивает корпус, гриф и вся спецификация. Любимый Ibanez Джо, который он прозвал «Черным псом» и постоянно украшал светящимися в темноте полосками, часто возвращался в мастерскую для доработки. Рейм напоминает свою встречу с Сатриани во время записи альбома «Dreaming #11» для обсуждения деталей, связанных с его именной гитарой: «Джо очень серьезно относится к тому, чтобы все было как надо. Должно быть все как надо или ничего не быть вообще. Я быстро понял это, общаясь с Джо».



«Я принес на встречу с Джо полноразмерный макет корпуса модели Radius, выполненный в пластине, потому что мне казалось, что так ему будет проще объяснить мне, что он хочет. И в итоге я рад, что ему это удалось».

Джо хотел, чтобы гриф был сильнее утоплен в корпус, вырезы были глубже, а корпус был слегка более конусовидной формы. Поэтому я сидел в подсобке рядом со студией и лепил и вырезал то, что он мне указывал в перерывах между дублями. Это заняло пару часов, но к тому времени, когда он уехал, у меня было довольно четкое представление о том, каким должен быть корпус.

Джо привык к грифу своего старого Kramer Pacer. Чтобы получить правильный профиль, Ibanez раздобыли пару грифов с фабрики Peerless в Корее, на которой в то время производились акустические гитары Ibanez, и использовали их в качестве отправной точки. Гриф акустической гитары был намного ближе к той форме, к которой он привык, поэтому имело смысл поступить именно так. Он также хотел сделать накладку грифа с переменным радиусом, что постоянно не удавалось нам. Мы предприняли несколько попыток и наконец, спустя несколько месяцев, добились требуемого результата».

Сатриани также хотел, чтобы рычаг тремоло был выгнут особенным образом. Эту работу взял на себя Джим Донахью, который потом вспоминал: «Я очень нервничал. Я зажимал рычаг за рычагом в тиски и тут же ломал их на глазах у него. На лице у него было написано: «Кто этот парень?»».

В конце концов все детали были выполнены, и модель JS1 была представлена в 1990 году. Ibanez решили, что гитара будет продаваться лучше, если установить на нее популярную комбинацию хамбакер/сингл/хамбакер, и в течение года выпускали такую версию, однако позднее вернулись к изначальной конфигурации.

А первой гитарой, отправленной Джо Сатриани, на самом деле стала модель Power. Сатриани даже изображен с ней на обложке своего альбома «Dreaming #11». Однако Джо никогда не использовал Power и на самом деле записал альбом «Dreaming #11» на Radius.

ХРОМ И НЕ ТОЛЬКО

Еще одной идеей, над которой Ibanez работали совместно с Джо Сатриани, было создание гитары с хромированным покрытием, что позволило бы достичь такого же визуального эффекта, что и обложка альбома Сатриани «Surfing With the Alien», ставшего хитом. Данная задача оказалась предельно сложной из-за того, что для нанесения покрытия требовалось нагреть поверхность до высокой температуры. Металл ложился ровно, но, если древесина усыхала хоть немного, покрытие вздувалось и отслаивалось. Для разработки технологии Ibanez привлекли к сотрудничеству местную промышленную инжиниринговую компанию. Они сумели выработать технологию и передали хромированный JS2 Сатриани, который с тех пор постоянно играл на нем. Хромированный JS2 появился в каталоге 1990 года, однако так и не был включен в прайс-листы и на самом деле никогда не производился серийно из-за нестабильности покрытия. Тем не менее по рукам ходят несколько предсерийных хромированных JS2.

Нескольким другим моделям серии JS повезло больше. Модель JS3, выпущенная в 1991 году, была раскрашена вручную другом Сатриани, покойным художником Донни Хантом, изобразившим на ней замысловатый орнамент из стилизованных черепов. Корпуса гитар доставлялись Ханту, и ими были завалены вся его студия и весь дом. По настроению он принимался за работу и расписывал черепами несколько корпусов. Среди них не было двух одинаковых гитар, и возникла легенда, что черепа, с каждым разом все более устраша-

ющие, были выражением того, что Хант знал о своей приближающейся смерти. Две другие именные модели Сатриани, представленные в том же году, были раскрашены его сестрами: JS4 с графикой, названной «Электрическая радуга», была придумана Джоан Сатриани, а JS5 с графикой под названием «Дождь в лесу» — Керол Сатриани. Всего было выпущено менее 50 этих гитар.

Даже в это шумное время возрождения рок-гитары джаз и джазовые музыканты оставались в поле зрения Ibanez, и в 1990 году была представлена еще одна именная гитара. Модель Джорджа Бенсона GB12, выпущенная в честь 12-летия сотрудничества с Ibanez, была из волнистого клена и имела более глубокий корпус, чем у стандартной модели.

HOUSHINO ИДЕТ НА ЗАПАД

Разрастающийся Голливуд был местом, где происходили основные события — по крайней мере в том, что касается гитарного рока. Компания Hoshino U.S.A. получила калифорнийский регион от своего дистрибьютора, компании Chesbro, для того чтобы увеличить свое влияние в Лос-Анджелесе. Временный офис для связи с артистами в Голливуде был организован Томом Танакой в 1986 году и возглавлен Чаком Фукагавой. Изготовление гитар и ремонт производились силами местной мастерской «Guitar Doctor», принадлежавшей гитарному мастеру Майку Лайпу.

В 1990 году компания Hoshino U.S.A. приняла решение расширить производство на Западном побережье и создать там склад и мастерскую для индивидуальных заказов. Мейс Бейли переехал в Голливуд, а Майк Лайп решил закрыть фирму «Guitar Doctor» и перейти на работу в Ibanez, продав все свое оборудование, включая фрезерный станок, первоначально приобретенный им в «Mighty Mite». Примерно в то же время компания Hoshino приняла решение перенести фабрику H&S. Казалось более разумным писать адрес в Голливуде, нежели адрес в Бенсалеме на гитарах, произведенных в США. Поэтому они погрузили все оборудование в грузовик, и переехали в край бассейнов и кинозвезд. Так на карте Северного Голливуда появилось лос-анджелесское отделение компании.

Одна из проблем, с которыми H&S столкнулись в южной Калифорнии, были строгие нормы чистоты воздуха, что повергло в уныние Роджера Греско и мастеров американского отделения Ibanez. В результате было принято решение арендовать автомобильную покрасочную мастерскую, расположенную на той же улице. После переезда фабрики H&S на нее стали поступать дополнительные корпуса и грифы с фабрик Wildwood и Hosono Guitar Works. На фабрике Wildwood делались гитары и басы со сквозными грифами серии American Master, а на Hosono — корпуса и грифы для серии USA Custom Wood.

РОСТ ПРОДАЖ

К 1990 году объемы продаж сделали большой скачок вверх и продолжали расти. Фабрика Fujigen производила огромное множество разнообразных моделей с большим набором различных характеристик, чем другие компании, в том числе: различные типы корпусов, профили грифов, головы грифов, окрашенные в цвет корпуса, разноцветные инкрустации, реверсные головы грифов. Отчасти это было отражением одного из больших преимуществ, которое позволило Ibanez выжить. Такие компании, как Fender и Gibson, преуспевали преимущественно благодаря своей близости к традициям. Ibanez же, не имея таких икон, как Les Paul или Stratocaster, выходил за рамки традиций и предлагал намного большее число различных моделей.

В это время в Японии компания Hoshino Gakki продолжала работу над совершенствованием фурнитуры. Флойд Роуз только что выпустил тремоло Floyd Rose III, с более низким профилем, позволявшим исполнителю класть ладонь на бридж и не опасаться ухода строя «вверх». Фритц Катох встретился с Роузом и набросал чертежи доработок для лицензированного тремоло Ibanez Edge, чтобы оно получило аналогичные преимущества. В результате вышло тремоло Lo-Pro Edge, которое изначально ставилось на именные и на некоторые высшие модели в 1991 году.

ХАМБАКЕРЫ, АДАПТИРОВАННЫЕ ПОД FLOYD ROSE

Одним из примеров разработок, появившихся в результате сотрудничества с музыкантами, стали

звукосниматели DiMarzio, адаптированные под тремоло Floyd Rose. Типичный «суперстрат» имеет тремоло Floyd Rose с хамбакером в позиции у бриджа и двумя синглами. Тремоло Floyd Rose разработаны для использования со звукоснимателями, которые имеют магниты с расстоянием между полюсами как на гитарах Fender, которое шире, чем на «Гибсоновских» хамбакерах. Многие музыканты жаловались, что первая струна находится не точно в центре магнитного поля, создаваемого магнитовыводами, что отрицательно влияет на звучание (и на внешний вид тоже, поскольку магнитовывод и струна находятся не точно напротив друг друга). Ibanez настоятельно порекомендовали DiMarzio выпускать часть их хамбакеров с увеличенным расстоянием между магнитовыводами, как на синглах, чтобы они лучше сочетались с тремоло в стиле Floyd Rose. Компания DiMarzio (которая почти наверняка предпочла бы, чтобы Ibanez и все другие производители изменили расстояние между седлами на бридже) выпустила звукосниматель, адаптированный под Floyd Rose, и жизнь шредеров во всем мире значительно улучшилась.

СЕРИЯ AMERICAN MASTER... СНОВА

В 1991 году фабрика H&S имела полный портфель заказов, работая ускоренными темпами над созданием ярких и дорогих моделей, так ценимых «металлистами» и глэм-рокерами. Гитары новой серии American Master имели сквозные грифы и делались из волнистой древесины с многослойными корпусами. На серию USA Custom ставились корпуса из махагони с верхним слоем из волнистого клена. Также выпускались серии Exotic Wood и Graphic Design. К ним добавилась еще одна серия под названием Metal Design. Корпуса этих моделей делались из липы, сверху покрытой металлизированной тканью с орнаментом в виде звериной шкуры. Эта серия была придумана Джо Хошино, который, как всегда, старался выйти за рамки обыденности и придумать нечто выдающееся. В их числе были такие покрытия, как «Серая змея», «Змея» и «Серебряный павлин».

В 1991 году Рой Мийахара был назначен вице-президентом Hoshino U.S.A. в знак признания его много-

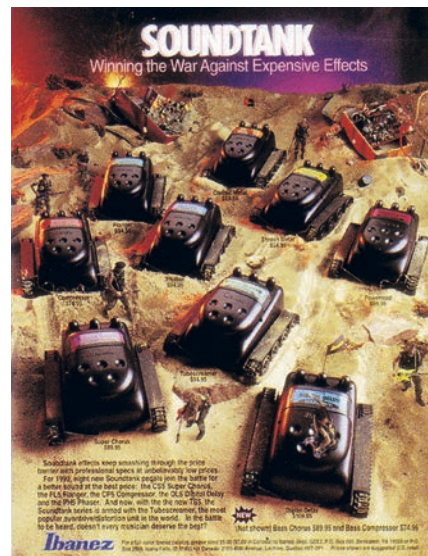
численных заслуг в деле общения с артистами, разработке гитар и контроля качества (не говоря уже о том, что, придя в компанию в 1973 году, он проработал в ней гораздо больше, чем любой из сотрудников).

ЭЛЕКТРОННЫЕ ШТУЧКИ

В 1991 году также на свет появились новые электронные продукты, основанные на более простой аналоговой технологии, чем та, которая использовалась в нашумевших, но недолго просуществовавших приборах эры «цифровой революции» Ibanez в 1983–86 годах. Новая линейка педалей эффектов, первоначально прозванных «Chubby Tanks» («Пухлые танки») была выпущена под

именем Soundtank (чтобы устранить возможные поводы для шуток). Первые образцы были сделаны из металла, однако конечной целью разработчиков было создание линейки сверх-доступных эффектов, поэтому в итоге был использован специальный высокопрочный пластик. В линейку мог входить любой эффект, если только он имел три регулировки. Сперва покупатели отнеслись к этим странным, похожим на жучков педалям настороженно, однако со временем гитаристы оценили их достоинства, и продажи серии Soundtank взлетели вверх.

Многие считают, что педали эффектов Ibanez Soundtank внешне похожи на божьих коровок. Надо



полагать, это не самая удачная ассоциация для привлечения молодых рокеров, переполняемых тестостероном, поэтому арт-директор компании Hoshino U.S.A. Джим Галлахер решил придать им более «мужской» характер и подчеркнуть, что название содержит в себе слово «танк». В качестве моделей в рекламе снялись многие работники компании Hoshino U.S.A., в том числе и сам Галлахер.

Также появились системы «Rock And Play», которые позволяли музыканту замедлять песню, записанную на кассете, в два раза для разучивания соло. Системы «Rock And Play» имели встроенные эффекты и выпускались в трех разновидностях: гитарная, басовая и вокальная. В 1992 году появилось цифровое устройство RP50, которое могло записывать и циклически воспроизводить отрывки длительностью до 15 секунд. Сэмплер RP50 был цифровым прибором, но ничего революционного в нем не было. Технология была остроумно позаимствована у одной японской компании, выпускавшей телефонные автоответчики. «Rock and Play» пользовались большим успехом, пока компакт-диски не вытеснили кассеты как основной носитель музыки.

ТЫ, ГРЯЗНОЕ ЖИВОТНОЕ!

Любой поклонник Ibanez, возможно, задавался вопросом, почему в рекламе Ibanez так часто прибегают к изображению животных. Двадцать лет спустя после появления гориллы, рекламирующей педали эффектов в каталоге электроники Ibanez 1982 года, они по-прежнему вспоминают ее. Также была кампания под лозун-

КОРЕЯ ОТЛИЧИЛАСЬ

Первыми корейскими моделями, разработанными компанией Hoshino U.S.A., стали гитары серии EX, представленные летом 1991 года, с такими «наворотами», характерными для более дорогих серий, как позолоченная фурнитура, окантовка и прозрачное покрытие корпуса. В серию входила первая серийная модель, разработанная Донахью, EX1700F — гитара с полым корпусом в стиле RG и одной «эфой». Компания Hoshino U.S.A. продолжила свою работу с корейскими фабриками над улучшением гитар. На гитары стали устанавливаться более твердые лады с профилем «jumbo» для того, чтобы новичкам было легче на них играть. Грифы приобрели более тонкий профиль, были разработаны новые анкерные стержни и добавлены новые улучшенные цвета и фурнитура. Тремоло с двусторонней фиксацией струн, используемые корейцами, имели несколько недостатков. Взамен Ibanez стали ставить импортные японские тремоло Takeuchi — Фритц Катох разработал в сотрудничестве с этой фирмой бридж Lo-TRS, уже используемый на некоторых японских моделях. Модели серии EX с этими улучшениями дебютировали в 1992 году. В течение 1992 года в Японии было разработано несколько других моделей, главным образом, басов. В их число входил бас CTB, вариация на тему Soundgear, а также ATL10, акустический бас с тонким корпусом в стиле модели Ferrington. Еще одной новой моделью стал бас Affirma, созданный в сотрудничестве Фритцем Катохом и швейцарским дизайнером Рольфом Спулером.

Эти яркие современные басы имели сквозной гриф и были сделаны из таких пород дерева, как саман, махагони, волнистый клен и орех. В бридж были встроены пьезозвукосниматели под каждым седлом, что было сделано для расширения звуковых возможностей инструмента. Колки были перевернутыми для более равномерного распределения натяжения струн, а на четырехструнных моделях была установлена патентованная система перестройки четвертой струны в «ре». Басы Affirma были выпущены мизерным тиражом, однако дизайн этой серии десятилетием позже был повторен в намного более успешной серии бас-гитар Ergodyne EDA.

В 1994 году обменный курс йены по отношению к доллару сделал невозможным производство в Японии даже моделей RG средней ценовой категории. К счастью, по мере того, как курс доллара падал, качество корейских производителей возрастало, поэтому Ibanez могли смело ставить имя RG на корейские инструменты. Поскольку великий «корейский» эксперимент увенчался успехом (и розничные продавцы так и не смогли привыкнуть к приставке «EX» и ярко-красному логотипу), от названия EX отказались. С того времени на модели RG, делавшиеся как в Корее, так и в Японии, ставилось только тремоло с фиксацией струн, а модели с тремоло без фиксации были переименованы в RX.

НЕОЖИДАННАЯ АЛЬТЕРНАТИВА

В январе 1992 года компания Hoshino U.S.A. выпустила свой самый популярный каталог, в котором содержались интервью с эндаorse-рами Ibanez, рассказы об их музыке, их гитарах и планах на будущее. И, разумеется, будущее многих из тех музыкантов и гитар, на которых они играли, казалось самым светлым. Но это было не так. Потому что появилась группа под названием Nirvana. Все изменилось в мгновение ока. Спандекс, хэви-метал и Лос-Анджелес превратились во фланель, альтернативу и Сиэтл.

ШРЕД МЕРТВ

Все ожидали, что «металлическим» годам, которые были так благосклонны к Ibanez, придет конец. Но никто не осознавал, как скоро это произойдет. «Многие из нас были так поглощены нашим успехом, и это стало нашим самым слабым местом», — вспоминает Билл Рейм. Было несколько признаков того, что конец близок, куда более заметных с высоты прошедшего времени. Одним из них стал поступивший в середине 1991 года тревожный отчет от торгового представителя компании Hoshino в Калифорнии о том, что ремонтные мастерские, занимавшиеся тем, что устанавливали «шредерские» тремоло Floyd Rose на Fender Stratocaster, теперь осваивали новый бизнес — снятие их обратно. Гитарные журналы были не меньше, чем производители гитар, удивлены неожиданной переменой спроса. В 1993 году, на выставке NAMM, проходив-



шей в Анахайме, один из представителей гитарной прессы вслух рассуждал об иронии статей, посвященных «скорости», «тому, как играть быстрее», опубликованных лишь за несколько месяцев до выхода номера журнала Guitar Player со знаменитой обложкой «Шред мертв?»

Да, так и было. Звукозаписывающие компании, как обычно, резали курицу, несущую золотые яйца. По крайней мере, так считал бывший директор по рекламе компании Hoshino Тим Комончак: «Люди из отделов по связям с артистами в атласных пиджаках из кожи вон лезли, чтобы заполучить каждого, у кого были длинные волосы и «спандексы», независимо от того, был ли у группы талант и хорошие песни или нет». На всем этом основывались противоречия между жанрами и поколениями. Новое, более серьезное и беспокойное поколение относилось к невоздержанности метала, глэма и шреда 80-х, как к напыщенному всеобщему идиотизму. Виртуозные гитарные соло — да и вообще любые гитарные соло — были забыты как тщетное самолюбование, и, к сожалению, это взгляд продолжает оказывать свое влияние на поп-музыку долгое время после спада популярности альтернативы, как основного жанра рок-музыки.

«АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ» ГОДЫ: 1991-1996

Внезапный отход от шреда и метала к гранджу и альтернативе и сопутствующее ему негативное отношение к Ibanez вызвали ряд

серьезных изменений внутри компании. В ответ Ibanez представили такие инструменты, как Ghost rider, Blazer и Talman, а также басы TR и ATK, которые сильно отличались от ярких моделей, выпускавшихся в «металлические» годы. Ни одна из этих серий не получила громкого успеха (и даже не способствовала его достижению, поскольку многие из музыкантов, игравшие на этих новых инструментах, презирали корпоративную рекламу настолько же, насколько группы, игравшие хэви-метал, старались получить ее). Тем не менее новые гитары помогли Ibanez удержаться в бизнесе, хотя сама компания уже считалась немодной. Не менее важным было то, что опыт производства различных типов гитар и басов, очень возможно, является основной причиной сегодняшнего успеха компании.

«Я БЫ НЕ ХОТЕЛ ИГРАТЬ НА ЗЕЛЕНОМ IBANEZ»

Негативное отношение распространялось на все гитары и гитаристов, ассоциировавшихся с солированием и инструментальным роком. Как высокомерно прокомментировал гитарист группы Dinosaur Jr. Джей Массус, «я не хотел бы быть Стивом Ваем и играть на зеленом Ibanez». Музыкальный журналист Алан ДиПерна как-то сострил, что ничто не является таким ярким признаком конца эры шреда и «волосатых групп», как тот факт, что вы наконец-то можете свободно зайти на стенд Ibanez на выставке NAMM. Альтернативный интерес к более



простой музыке породил интерес к старым, более простым гитарам, называемым «ретро». Старые, побитые гитары 50-х и 60-х годов, такие как Fender Jazzmaster и Jaguar или даже Harmony Rocket, пылившиеся прежде в ломбардах, теперь появились на MTV. Продажи гитар Ibanez, оснащенных тремоло с двусторонней фиксацией — основной хлеб компании — упали до нуля.

Каталог Ibanez 1992 года, переполненный до краев моделями JEM, JS и USA Custom с яркой графикой, все же принес некоторую дань более примитивным вкусам нового времени. Была представлена новая именная модель Джо Сатриани JS6, сходная по характеристикам с Gibson SG, модели 442R и 542R с корпусами от серии Radius и тремоло без фиксации струн, а также модель 470STR с фиксированным бриджем (но все же с «металлическим» набором звукоснимателей — хамбакер/сингл/хамбакер).

Задачей серии басов высшего уровня TR стало привлечь внимание музыкантов, до этого предпочитавших басы Fender, знакомым внешним видом и ощущениями при игре, но при этом добавив активную электронику, разработанную Акафуме Матцубарой из компании Hoshino Gakki, и звукосниматели с одной катушкой над другой, разработанные Джоном Ломасом из компании Hoshino U.S.A. и отличавшиеся от традиционных синглов меньшим уровнем шумов. Менее дорогие басы TR имели традиционные ручки тембра и громкости. Самая дорогая модель в серии, TR500 Expressionist, по итогам голосования розничных продавцов получила титул «Бас года» и награду в 1995 году.

Однако все эти попытки были слишком немногочисленными, слишком запоздалыми, а также, возможно, слишком «прилизанными», «приглаженными» и испорченными хэви-металом, чтобы подойти для музыки под названием «грандж».

«STARFIELD» USA, 1991-1994

Гитары Starfield (для тех, кто не знает — «Starfield», «звездное поле» — дословный перевод фамилии Хошино) часто путают с гитарами Heartfield (например, с моделью Talon, являющейся слегка завуалированной копией гитары Ibanez RG550), делавшимися фабрикой Fuji для компании Fender. На самом деле гитары



Starfield были для компании Hoshino Gakki попыткой привлечь гитаристов, предпочитавших гитары Fender и игравших блюз, кантри и кантри-рок, до этого игнорировавших Ibanez из-за стойкой ассоциации с хард-роком и хэви-метал.

Идея проекта Starfield на самом деле принадлежала не компании Hoshino U.S.A., однако несколько ее работников, в том числе Крис Келли (связи с артистами), Мейс Бейли (изготовление и дизайн) и Дэвид Бруленски (торговый представитель) были привлечены к участию в проекте и переехали в офис Starfield, расположенный в Северном Голливуде.

BASS AMPLIFIER
ROLL-OFF CONTROL
AUX INPUT WITH VOLUME CONTROL
POWERFUL DISTORTION
TILT BACK
ENVELOPE FILTER
PRECISE MONITORING FROM STANDING POSITION



Sound Wave 80W 35W 15W
ON STAGE, OR IN YOUR ROOM
BIG TONE

Новые комбо серии SW можно смело назвать лучшими в своём классе. Скошенная задняя стенка кабинета даёт возможность установить комбо не только прямо, но и под наклоном, позволяя использовать его для личного мониторинга практически в любых условиях. Модели SW80 и SW35 укомплектованы расширенным эквалайзером, набором фильтров и эффектов, линейным входом с регулируемым уровнем громкости для подключения iPod/MP3 плеера. Комбо Sound Wave – это отличное решение основных задач каждого басиста.

Ibanez

Join us on:   Узнайте больше на www.ibanez.ru

Это был очень амбициозный проект. Некоторые модели в серии предполагалось выпускать в США (на фабрике H&S), на гитары должны были устанавливаться звукосниматели Seymour Duncan и струнодержатели Wilkinson, а продажами должна была заниматься отдельная дистрибуторская компания, что не очень-то понравилось хваленному отделу продаж Hoshino U.S.A.

Проект, имевший такое большое число отклонений от принятых на Ibanez стандартов, был даже чересчур амбициозным. В итоге был выпущен всего лишь один каталог Starfield (в 1992 году), а сам проект был свернут через пару лет, и конец его ускорило закрытие гитарной фабрики H&S, расположенной в Северном Голливуде и позволявшей ставить на гитары клеймо «сделано в США». К 1994 году компания Hoshino Gakki приняла решение сосредоточиться исключительно на производстве гитар под брендом Ibanez, и прекратила выпуск линейки Starfield. Сами по себе эти гитары были несколько противоречивыми — люди или любили их, или ненавидели. Первая категория была больше, чем последняя, и включала в себя гитарного мастера Така Хосино, который, как говорят, назвал гитары Starfield лучшими, с которыми он когда-либо работал.

НИ РЫБА НИ МЯСО

Каталог Ibanez 1993 года ознаменовал еще большее вторжение на территорию ретро. Новая линейка RT (сокращение от «Retro», разумеется) соединила современную форму корпуса Ibanez RG, конфигурацию звукоснимателей «хамбакер/сингл/хамбакер» и 24 лада с такими традиционными характеристиками, как гриф Viper с профилем «V» и ольховый корпус. Высшая модель в линейке — RT650 имела колки Gotoh с фиксацией струн и покрытие корпуса с накладкой, которая была фотографическим воспроизведением волнистого клена с красивым рисунком. Как и многие вещи, созданные для того, чтобы угодить всем, гитары RT не угодили никому — рынок всегда настроженно относился к тому, что можно охарактеризовать фразой «ни рыба ни мясо». По иронии судьбы, эти гитары, возможно, просто опередили свое время, так как RT650 теперь очень популярная гитара.

Еще одним предложением для музыкантов, которых не интересовали тонкие грифы Ibanez и тремоло с двусторонней фиксацией, стала модель RV470 с корпусом от модели Radius. RV470 имела более толстый гриф Viper, колки Magnum с фиксацией струн и тремоло TZII без зажима, разработанное совместно японским производителем фурнитуры Takeuchi и покойным гитарным мастером из Ньютауна (штат Пенсильвания) Джоном Зейдлером. Годы моды на ретро были застойными для Ibanez, пока предпочтения не изменились, но нельзя сказать, что они были полностью провальными для фирмы.

Розничная цена на старые педали овердрайва Ibanez Tube Screamer взлетела до \$300. В приложение к каталогу 1993 года было включено переиздание очень популярной педали TS9 Tube Screamer по намного более привлекательной цене \$169.99.

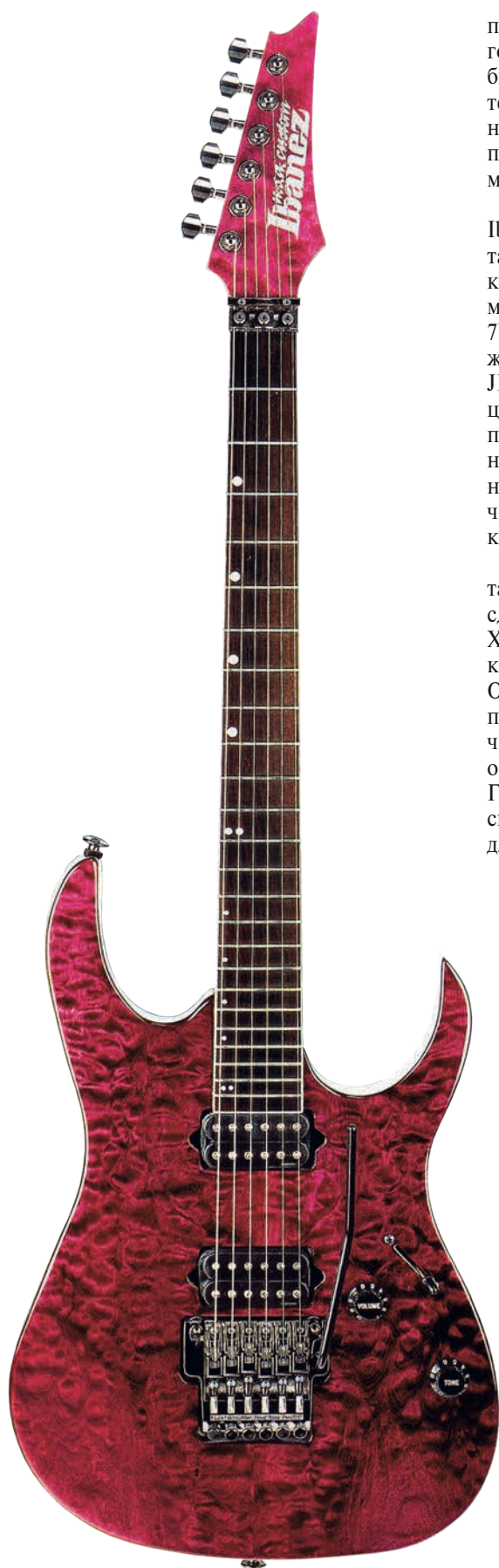
Лучшим показателем своего времени стало то, что не было включено в каталог электрогитар Ibanez 1993 года. Аскетизм альтернативной музыки попросту не оставлял места для необычной графики, экзотических пород дерева и большого выбора грифов и звукоснимателей в моделях серии USA Custom. Вторая попытка производства гитар Ibanez в Америке, на фабрике H&S, потерпела провал.

Конец фабрики H&S связан с одним небольшим забавным эпизодом. Джим Донахью уже несколько лет с завистью поглядывал на «навороченный» фасонно-фрезерный станок, стоявший на H&S.

Теперь он мог бы стать его, но была одна маленькая проблема — бюджет его отдела не позволял оплатить перевозку тяжелого станка (Танака урезал расходы компании Hoshino U.S.A., введя современную систему бюджета, распределенную по отделам).

В итоге Донахью провез его контрабандой на одном из грузовиков, перевозивших стенд Ibanez для шоу NAMM в Анахайме и установил вожделенный деревообрабатывающий станок в Бенсалеми, где он до сих пор работает над новыми моделями.





АЛЬТЕРНАТИВА АЛЬТЕРНАТИВЕ

Альтернатива и ретро по-прежнему правили миром в 1994 году, и в каталоге Ibanez того же года были представлены различные стратегии по их разгрому, присоединению к ним или хотя бы по тому, как положить конец этим постоянным метаниям.

Чтобы победить альтернативу, Ibanez продолжили выпускать гитары, как будто группы Nirvana никогда не существовало. К именным моделям Стива Вая добавилась JEM 7VWH с ольховым корпусом, а также первая корейская модель в серии JEM555 «JEM Jr.», гитара бюджетной ценовой категории, которая неплохо продавалась некоторое время (хотя и не снискала популярности у поклонников серии JEM, которые предпочитали модели, сделанные на фабрике Fujigen).

Первый JEM7V белого цвета (WH) с ольховым корпусом был сделан как сюрприз для Эдди Ван Халена, у которого было много поклонников среди работников Ibanez. Однако никто не смог придумать подходящего времени, чтобы вручить подарок, и гитара пролежала в офисе компании Hoshino в Северном Голливуде до тех пор, пока кто-то не спросил, есть ли у кого-нибудь идеи для новой модели серии JEM.

Серия RG была представлена моделями RG570, RG470 и RG270, а также именной моделью Пола Гилберта PGM500CA, чей дизайн был выполнен по мотивам RG.

А также в очередной раз была выпущена серия гитар американского производства, USA Custom

USRG, на этот раз она стала плодом сотрудничества компании Hoshino U.S.A. с компанией PBC Technologies, расположенной в Аллентауне, штат Пенсильвания.

Как только компания Hoshino закрыла свою гитарную фабрику H&S в Калифорнии, Джим Донахью услышал в радиопередаче про фабрику PBC Technologies, расположенную рядом с городом Куперсбург. Это вылилось в третью попытку производства гитар Ibanez в Америке.

К сожалению, разногласия о направленности бизнеса среди владельцев этой фабрики привели ее к распаду и положили конец последней попытке Ibanez производить гитары в США.

На этих интересных инструментах стояли звукосниматели DiMarzio, врезанные прямо в верх корпуса из «огненного» клена, а также гриф, разработанный Дэйвом Бункером из компании PBC и устроенный таким образом, что на него не ложилась нагрузка от струн и на нем не возникало «мертвых точек». Разработанная компанией PBC технология «Tension-Free Neck», использовавшаяся на гитарах серии USRG и басах серии USATK, состояла в применении стального стержня, соединявшего пятку грифа с головой грифа и разгружавшего гриф от давления струн.

Стратегия Ibanez по слиянию с альтернативой предполагала создание более простых гитар без всякого намека на «шредерские» двухоктавные грифы, тремоло с двусторонней фиксацией струн или яркие цвета. Сделанные в Корее модели серии Ghostrider — более дорогая GR520 и стандартная GR320 — внешне слегка напоминали Ibanez Artist, но были сделаны из ольхи, а не из махагони. Дизайн корпуса модели Ghostrider, на которой играли Шон Лейн, Алекс Сколник и Эл Юргенсон, был разработан подразделением Ibanez LA Custom Shop в Северном Голливуде, штат Калифорния, а звукосниматели Axis были разработаны Джоном Ломасом из офиса компании Hoshino в Бенсалеме. Ibanez возлагали на Ghostrider большие надежды. Эндорсеры из Северного Голливуда, игравшие на этой гитаре, любили ее, однако рынок никогда не разделял их энтузиазма.

TALMAN

Годы альтернативы поставили перед Ibanez противоречивую задачу: как можно создать оригинальную гитару в ретро-стиле? Ответом стала серия Talman, которая за четыре года пережила больше инкарнаций, чем другие модели за сорок лет. Изначально линейка состояла из трех моделей: TC, TV и TX, которая никогда не продавалась в Штатах. На модели 1994 года корпус был сделан из МДФ (волокна средней плотности) — по сути, это сильно спрессованные ольховые опилки, которые «пиарщики» Ibanez окрестили «Резонкастом». Было заявлено, что Резонкаст использовался для того, чтобы приблизить звучание серии Talman к популярным старым гитарам Danelectro, у которых корпус также был сделан

из композитных материалов. Основной мотивацией стало поддержание конкурентоспособности японских гитар по мере падения курса доллара. Чтобы удержать цены на прежнем уровне, оригинальные Talman стали первыми гитарами Ibanez, на которые устанавливалась фурнитура корейского производства.

Звукосниматели распаивались и монтировались на панель в Корее, а затем просто привинчивались к корпусам в Японии. На оригинальные Talman устанавливался кленовый гриф с печатной наклейкой с изображением рисунка клена «птичий глаз», чтобы придать гитарам вид дорогих инструментов при невысокой цене.

К моменту издания каталога 1996 года грифы с наклейками, корпуса из МДФ и модели серии TV ушли в прошлое, и их заменили модели TC с корпусами из ясеня и ольхи, сделанные в Корее, и более дорогие японские модели с корпусами из ольхи. К 1998 году линейку сократили до трех японских моделей: TC825, TC740 и именной гитары Пола Гилберта с корпусом из махагони, а также двух корейских: TC440 и TC220.



ГИТАРЫ IBANEZ TALMAN СОЗДАВАЛИСЬ В РАСЧЕТЕ НА ГРАНДЖ-МУЗЫКАНТОВ, ОДНАКО С САМОГО СВОЕГО ПОЯВЛЕНИЯ ОЧЕНЬ ХОРОШО ЗАРЕКОМЕНДОВАЛИ СЕБЯ В ПАНК-РОКЕ. В ЧАСТНОСТИ, NOODLES ИЗ ГРУППЫ OFFSPRING ДО СИХ ПОР ИГРАЕТ НА TALMAN

Линейка Talman окончательно обнищала и вдруг оказалась никому не нужной. Как только Ibanez поняли это, стиль ретро канул в Лету, а вместе с ним и Talman.

Однако серия Talman не заслуживает того, чтобы с ней так легко расстались. Ведь она не только помогла Ibanez остаться на плаву в не самые лучшие годы, но также эти гитары заслуживают уважения сами по себе как инструменты. Прочие производители наживались на моде на ретро, устанавливая имитацию звукоснимателей типа «lipstick», на самом деле помещая обычные синглы в цилиндрические корпуса, которые по звучанию и близко не походили на оригинальные звукосниматели. Однако на Talman ставились звукосниматели Sky, сделанные Кентом Армстронгом, сыном Дэна Армстронга (чья гитара с акриловыми корпусами Ibanez некогда копировали). Звукосниматели Sky были по конструкции, как настоящие «lipstick», с проводом, намотанным прямо на магнит, без катушек, и с пропиткой эпоксидной смолой, чтобы сделать их менее шумными, чем оригинальные. Модели TC825, на которую устанавливалось настоящее тремоло Bigsby, и TC40 с удобным грифом, созданным методом трехмерного моделирования, были действительно прекрасными гитарами.

Одной из наиболее интересных моделей была TC825 цвета Flaked Silver (FSL). Покрытие корпуса этой модели с крупной металлической стружкой в духе





ретро вызвало неоднозначную реакцию. Работники гитарной фабрики возненавидели покрытие с металлическими стружками из-за его сложности в нанесении и проблем с экологической чистотой. Эндорсеры Ibanez, наоборот, полюбили его, что, по понятным причинам, сподвигло Ibanez на выпуск большего числа гитар с блестящими покрытиями, не только в ретро-стиле, но также и серии RG. Весь этот накал страстей вокруг новых покрытий контрастировал с равнодушным приемом со стороны рядовых покупателей.

По словам Джима Донахью, «единственное, что было нужно поставить на Talman, чтобы сделать их полностью совершенными, был роликовый бридж, но у нас его не было до 2002 года, когда он появился на серии Ibanez Artcore». В настоящее время форма корпуса Talman сохранилась на некоторых электроакустических гитарах Ibanez, а потом обрела вторую жизнь на полуакустической линейке Artcore 2002 года.

Но не все смирились с исчезновением Talman — например, Noodles из Offspring продолжал играть на Talman даже после того, как Ibanez прекратили выпуск серии в 1998 году. В 2003 году Ibanez смирились с неизбежным и выпустили именную Talman Нудлса, покрытый скотчем.

Разумеется, говоря о серии Talman, нельзя не упомянуть о самом названии. В Японии почти каждое английское слово защищено как торговая марка, поэтому название «Talman» было взято компанией Hoshino Gakki практически из воздуха. Один озадаченный розничный торговец спросил торгового представителя компании Hoshino U.S.A. Брайана Вуда: «Кто, интересно, выдумывает эти названия моделей Ibanez?»

Невозмутимый представитель не моргнув глазом ответил, что серия была названа в честь вымышленного блюзового легендарного гитариста «Скинни» Толмена, который использовал для игры свой стеклянный глаз как слайд. Рекламный отдел компании Hoshino позднее сочинил полное жизнеописание Скинни Толмена, которую предприимчивый дилер использовал в рекламной кампании, предложив слайды с изображением, конечно же, стеклянного глаза.

АКУСТИЧЕСКИЕ ГИТАРЫ ТРЕТЬЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

В 1992 году Ibanez расширили понятие электроакустической гитары с очень тонким корпусом, представив серию Acoustic Thinline (сокращенно ATL). Эти гитары имели корпус а-ля Tele, овальное резонаторное отверстие и привинченный гриф с шестью колками, расположенными в линию. В дополнение к ATL появились серия Nomad и Ragtime (дизайн последней был изменен). В серию Nomad входили очень стильные «дредноуты» с одним вырезом, оснащенные электроникой Fishman американского производства. Серия Nomad просуществовала недолго, но сотрудничество с компанией Fishman, которое начал вести тогда Джон Ломас, продолжается по сей день, и сегодня больше акустических гитар Ibanez, чем когда бы то ни было оснащаются звукоснимателями и/или эквалайзерами Fishman. В серию Ragtime входили акустические гитары с корпусом меньшим, нежели у «дредноута» (что облегчало их перевозку), и более традиционными закругленными обводами, наподобие гитар Ovation. На обновленных Ragtime появился новый дизайн бриджа с большим числом изгибов, что придавало ему форму рта. Обе серии просуществовали примерно год.

Полностью акустическая модель имела корпус средней глубины, в то время как корпус электроакустической был более тонким. Модель Tulsa с корпусом размера «grand concert» навевала воспоминания о временах, когда «дредноуты» еще не заполнили собой мир. Хотя эти гитары сами по себе в коммерческом отношении нельзя назвать очень удачными, они служили посланием миру: Ibanez серьезно настроены восстановить свои позиции на рынке акустических гитар, стремятся опробовать новые идеи и идут ради этого на риск.

Менее рискованными были консервативные модели серии Performance PF, по-прежнему выступавшей ядром линейки акустических гитар, и серии Artwood, выпуск которой был возобновлен уже в третий раз в 1996 году.

В 1999 году Ibanez выпустили новаторскую серию акустических гитар MASA («Маса» — прозвище покойного Масао Хошино, работавшего над созданием собственного про-



изводства гитар компании Hoshino). Гитары MASA имели традиционный верх из цельной ели Sitka и корпус из махагони; у одной модели был корпус формы Ragtime с вырезом и треугольное резонаторное отверстие, а у другой — корпус «дредноут» со скругленной верхней частью и характерной зубчатой защитной накладкой. Но самое интересное в этих моделях — это их начинка. На них устанавливался новый магнитный звукосниматель MASA90 (а не традиционный пьезозвукосниматель). По иронии судьбы, именно так изначально делали производители гитар в 1950-е годы, когда хотели усилить звучание акустической гитары. Чтобы достичь более теплого звука, звукосниматель устанавливался у края накладки грифа, в удачном месте относительно пятки грифа и распорок. На модели серии MASA устанавливался трехполосный эквалайзер АЕQ3М с регуляторами-движками, а также дополнительный регулятор громкости для первых двух струн, что позволяло настроить баланс уровня выхода струн в оплетке и струн без оплетки, которые обычно реагируют по-разному при использовании магнитного звукоснимателя.

Также в 1999 году была представлена акустическая модель Daytripper, представлявшая собой «дредноут» уменьшенных размеров с мензурой 22 1/2 дюйма и предназначенная для начинающих музыкантов, либо для музыкантов с маленькими кистями рук, либо для тех, кому нужен «походный» инструмент. Предыдущая электроакустическая модель ATL с тонким корпусом и привинченным грифом выпускалась до конца 1998 года. Ее место в 2000 году заняла новая линейка электроакустических гитар Talman.

Третий раз стал решающим для акустических гитар Ibanez Artwood. Серия акустических гитар Artwood с цельным верхом, прямые потомки гитар Тама, были так хорошо приняты на рынке, что спрос на них продолжает превышать предложение.

Дальнейшее расширение линейки акустических моделей Ibanez произошло с выпуском популярной серии АЕ, в которой сегодня есть гитары

с различными размерами корпусов, а также акустические бас-гитары.

Олицетворением продолжающегося поиска новшеств стало второе поколение гитар MASA, серия Commemorative, в которых яркие верхние частоты, выдаваемые задним звукоснимателем (Fishman Sonicore), сочетаются с глубокими низами от переднего звукоснимателя MASA.

Из-за переворота в судьбе акустических гитар Ibanez кажется невероятным то, что в период с 1985 года по 1992 год компания Hoshino U.S.A. практически прекратила выпуск акустических гитар. В самом последнем прайс-листе на акустические гитары Ibanez представлено более 75 различных моделей с 12 разнообразными размерами корпусов, и компания провозглашает лозунг: «Разнообразие в стилях, размерах и звуке». За несколько последних лет отделение акустических гитар компании Hoshino U.S.A. постоянно показывало лучшие результаты динамики продаж, нежели все остальные подразделения Ibanez и Tama.

ВОЗРОЖДЕНИЕ АКУСТИЧЕСКИХ ГИТАР

Возрождение линейки акустических гитар, находившейся в коматозном состоянии, было одним из способов обойти моду на альтернативу/ретро.

В 1994 году каталог электрогитар Ibanez включал в себя постоянно растущую линейку акустических моделей, в которую входили гитары традиционного дизайна, а также интересные эксперименты, например модель Charleston с плоским верхом (взамен выпуклого) и эфами. Выступление Эрика Клэптона на MTV Unplugged в 1992 году значительно усилило возрождающийся интерес к акустическим гитарам. Возвращение спроса на акустические инструменты породило возвращение фабрик, производящих их. Президент компании Hoshino U.S.A. Том Танака увидел возможность вернуть Ibanez к своим акустическим корням: «Что мы могли потерять? — смеется Танака сегодня. — Продажи были и так на нуле». На самом деле у них не было иного пути, кроме как вверх. В период с 1987 по 1992 год компания Hoshino U.S.A., скрупулезно обновлявшая каталог электрогитар каждый год, даже не позаботилась о выпуске каталога акустических гитар.



БОЛЬШЕ И ЛУЧШЕ БАСОВ

Создание большей и лучшей линейки бас-гитар было еще одной задачей, которую, как считали Том Танака и его подчиненные американцы и японцы в компании Hoshino U.S.A., можно и нужно было решить. Негативная реакция со стороны альтернативной музыки не коснулась басов Ibanez. Вдобавок Танака считал, что басисты менее скованы предпочтениями определенных брендов или дизайнов, которым подвержены гитаристы, зафиксированные исключительно на Fender и Gibson, особенно на волне популярности ретро. Однако в плане басов Gibson были не столь большим авторитетом (хотя достаточным, чтобы в 70-е годы Ibanez делали копии бас-гитар Gibson). Fender, бесспорно, были монстром в данной области, хотя Танака считал, что у Ibanez были такие аргументы, которыми этот гигант не располагал, включая активную электронику и пяти- и шестиструнные бас-гитары. В 1994 году серия Soundgear, до зубов вооруженная активной электроникой и четырех-, пяти- и шестиструнными басами, состояла из шестнадцати различных моделей. Тем не менее тонкие, обтекаемые и сексуальные обводы корпуса моделей серии Soundgear нравились не всем. Было нужно и нечто иное.

В 2002 году все басы серий Soundgear Prestige и BTB с четырехзначным индексом модели получили заказные пассивные звукосниматели и активные эквалайзеры Bartolini.

Эквалайзер PHAT с усилением низких частот был разработан для моделей серии Soundgear низшей ценовой категории. Этот эквалайзер стал ответом на вопрос одного бас-гитариста: «Зачем мне может понадобиться подрезать низкие частоты?» Введение системы PHAT позволило Ibanez сделать заявление, что все модели серии Soundgear оснащаются активной электроникой.

АТАКА ATK

Ничто не могло отличаться столь сильно от бас-гитар серии Soundgear с узкими грифами, чем модель Ibanez ATK, появившаяся в 1995 году. Корпус модели ATK был большим, гриф — толстым, электроника — простой, а внешность, в знак уважения к эстетике гранджа и альтернативы, была сде-



лана намеренно уродливой. Основной целью ATK было привлечь тех, кому была нужна бас-гитара Music Man, но в два раза дешевле (Фли из группы Red Hot Chilly Peppers сделал Music Man обязательным в арсенале каждого бас-гитариста). За четыре года выпуска серия ATK, изначально производившаяся в Корее, также получила версии японского и американского производства. Последняя, под названием USATK, в 1996 году завоевала награду «Music and Sound Retailer» за самый новаторский бас. К сожалению, простецкий внешний вид серии ATK не завоевал сердца и умы музыкантов, и в 1998 году линейка была снята с производства. Особенно ироничным выглядит тот факт, что «мускулистые» ATK привлекли некоторых эндорсеров Ibanez, и те продолжали играть на них даже

после прекращения выпуска серии, к немалому неудовольствию отдела по связям с артистами Ibanez, для которого было желательно, чтобы музыканты способствовали популярности текущей линейки моделей. Периодически возникают слухи, что эти мощные инструменты были слишком хороши, чтобы просто так похоронить их, и в один прекрасный день они возвратятся, как надеются, в более привлекательном виде.

Мощное, агрессивное звучание ATK стало результатом сочетания большого корпуса, толстого грифа с большой головой и электроники, разработанной Акифуми Матцубарой из компании Hoshino Gakki: простого в управлении эквалайзера и мощного хамбакера с тремя катушками, выдававшего три очень разных варианта звучания. Необычно выглядящий бридж, возможно, является главной причиной, по которой этот бас не имел большого успеха (форма головы грифа, вероятно, этому также не способствовала), однако он позволял продевать струны через корпус для увеличения сустейна либо через бридж для повышения атаки.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ICSEMAN

Несмотря на пренебрежительное отношение к гитарам с «острыми» головами грифов, существовавшее в то время, мода на ретро вновь разожгла интерес к старой модели Iceman. В 1989 году Ibanez «потрогали воду», выпустив пробную партию Iceman IC500 (понятие пробной партии подразумевает, что инструмент первоначально выпускается в таком небольшом количестве, что даже не включается в каталог), которую иногда считают моделью, сделанной к 20-летию юбилею группы KISS.

В каталоге 1995 года возвращение Iceman было официально подтверждено. Были выпущены две именные модели Пола Стенли, PS10II (переиздание, сделанное в Корее) и японская PS10LTD (с золотой фурнитурой, которую, говорят, сам Стенли не любил).

Что касается стандартных моделей Iceman, в каталог вошли основная модель IC300BK (по состоянию на 2002 год до сих пор выпускается), IC350 с тремоло Lo-TRS II с фиксацией струн, и даже бас Iceman, модель ICB300BK.

Два года спустя компания предложила модели японского производ-

ства высшей категории, ICJ100WZ — именную гитару «Джея» из группы White Zombie, а также PS10CL Classic, точную реплику оригинальной модели Пола Стенли 70-х годов.

Модель PS10LTD 1995 года также ознаменовала официальный возврат к бриджу Ibanez Gibraltar, снятому с производства в начале 80-х. В поиске путей получения выгоды от ретро-рынка дизайнер Фритц Катох разработал линейку переизданий старых моделей Ibanez, в том числе именную модель Боба Уайра 2681 и бас MC924 Musician.

Переиздания продавались в Европе в течение нескольких лет, но в США были показаны только на одной летней выставке NAMM — обменный курс сделал модель Боба Уайра такой дорогой, что оригинал можно было найти в американских ломбардах за меньшую цену.

Американское подразделение компании все же извлекло из проекта выгоду. Для переиздания гитары требовалось восстановить бридж Gibraltar, и Фритц Катох разужнал, что у компании — производителя фурнитуры, выпускавшей Gibraltar, сохранились оригинальные литей-

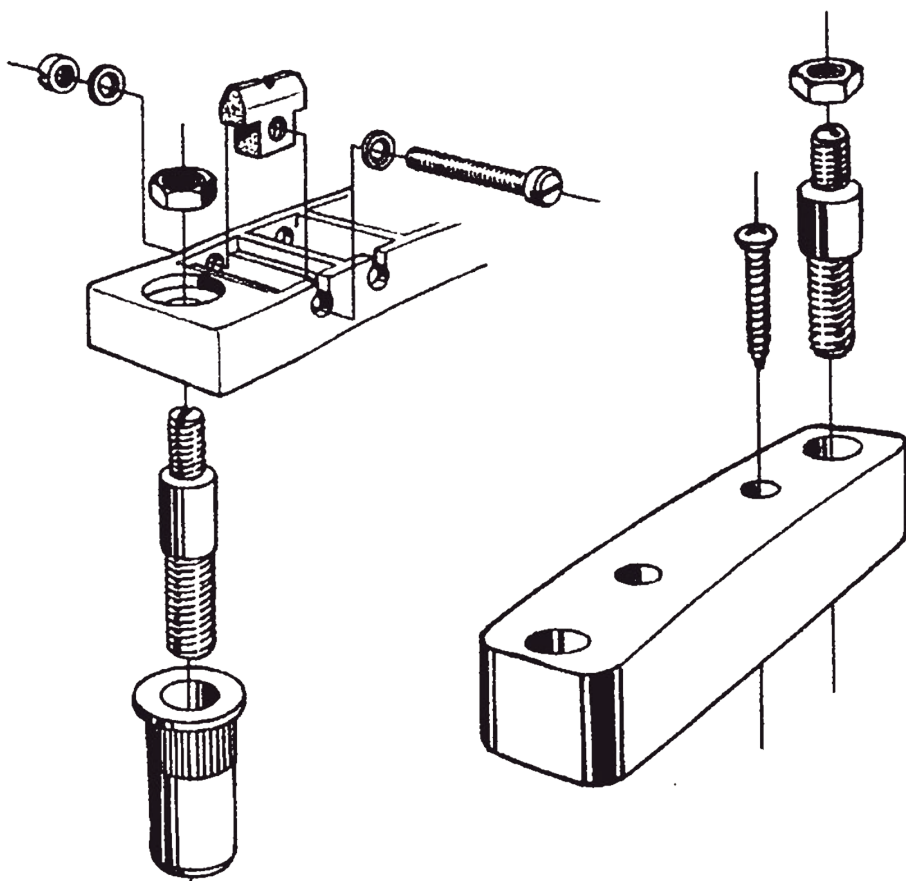
ные формы. Донахью пришел в экстаз: «Наконец-то после 14 лет поиска замены оригинальных бриджей мы можем делать их снова». Он заказал несколько сотен.

Бридж Gibraltar стал первым бриджем, разработанным Ibanez. Возможно, это был не самый лучший бридж, предлагаемый компанией, но он имел некоторые характерные особенности. Регулируемые по длине седла позволяли настраиватьintonацию в широчайших пределах.

Бридж не только регулировался по высоте вверх и вниз целиком, но также позволял поднимать каждую сторону по отдельности, что могло быть полезным на гитарах со вклеенным грифом, который, в отличие от привинченного грифа, не может быть отрегулирован сам по себе.

Модель Iceman была не единственной появившейся в каталоге 1995 года после того, как зарекомендовала себя в виде пробной партии. Ibanez стали продавать инструменты в виде наборов.

Это было новшество, которое оказало значительное влияние на рост благосостояния Ibanez, а также прочих компаний.





ICEMAN ICX

Необходимость служит не только матерью изобретения, она также позволяет получить неожиданные преимущества. Характерный длинный нижний «рог» модели Iceman требовал большего куска дерева для корпуса, нежели стандартный бланк корпуса а-ля Explorer шириной 14 дюймов, используемый большинством производителей гитар. Для создания более доступного по цене Iceman дизайнеры Ibanez разработали модель ICX с уменьшенным корпусом, который мог быть произведен без использования дорогостоящих заказных бланков корпусов. Как вышло в итоге, уменьшенный, более удобный корпус в сочетании с задуманной более низкой ценой сделали модель ICX120 хитом продаж, и мини-Iceman до сих пор пользуется большой популярностью.

ПАКЕТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Во время своего пребывания в Японии Том Танака обратил внимание на то, что розничные магазины музыкальных инструментов в Токио, жестко конкурировавшие друг с другом, стали предлагать наборы типа «все в одном», включавшие в себя акустическую гитару начального уровня, а также «бесплатные» аксессуары: чехол, струны, медиаторы и т.д. И если один магазин клал в набор шесть бесплатных аксессуаров, другой тут же добавлял седьмой. В то же время Танака обратил внимание, что американские компании, производившие ширпотребную электронику, помещают свою продукцию в привлекательную упаковку, которая может быть выставлена в витрине вместо того, чтобы пылиться на складе.

От сочетания этих двух идей, по словам Танаки, можно выиграть ряд очевидных преимуществ. Однако это было не очевидно для коллег Тома или их заказчиков. «Было похоже, что наборы, составленные из недорогих гитар, не будут пользоваться спросом, — вспоминает Пол Спехт, один из помощников Тома в те годы. — Трудно было достать необходимое число коробок, упаковочного картона и гитар, которые при этом требовали проверки и инспекции, когда их заказывали покупатели.

А тут еще Танака говорит о том, что на коробке должен быть яркий



рисунок, а в ней струны, ремень, медиаторы, чехол и, позднее, даже усилитель с кабелем для электрогитары. Чем больше составляющих, тем сложнее задача. Я решил, что пускай это делают дилеры».

«Хорошо, мы будем делать это», — согласились розничные торговцы музыкальными инструментами, которые были еще менее заинтересованы в этом. Аксессуары, были ли они добавлены в наборы самим продавцом или продавались по отдельности, приносили дополнительную прибыль, а то, что предлагал Танака, по сути, отнимало ее у них.

Упорный Танака не испугался этого, и в результате все присоединились к его программе. Дизайнеры компании Hoshino U.S.A., возглавляемые арт-директором Джимом Гэллахером, создали демонстрационные коробки, которые завоевали награду за лучший дизайн упаковки.

На упаковке набора Jumpstart 1997 года изображен длинноволосый гитарист во фланелевой рубашке. Ibanez меняли дизайн упаковки каждый год для того, чтобы серия Jumpstart всегда сохраняла дух времени и оставалась заметной на полках магазинов.

Даже некогда относившийся к проекту без особого энтузиазма Спехт в итоге дал наборам с акустическими гитарами свое собственное имя: «Jam Pack» (это название оказалось настолько привлекательным, что было перенято и конкурентами, пока юристы компании Hoshino не убедили их в обратном). Розничные продавцы музыкальных инструментов в результате признали правоту доводов Танаки о том, что во время рождественской лихорадки они теряли бы драгоценные минуты, пытаясь продать одному покупателю необходимые ему аксессуары в то время, как еще три ушли бы от них. Танака решил развеять опасения дилеров еще и тем, что предлагал все составляющие набора без каких-либо торговых наценок: «Я не возражаю, если аксессуары не принесут нам прибыли, при условии, что это поможет нам продать в год на несколько сотен гитар больше». «Несколько сотен», о которых говорил Танака, в 1993 году быстро превратились в несколько тысяч.

Вынужденные принимать ответные меры, остальные производители принялись выпускать свои собственные наборы или совершенствовать имеющиеся. Высокопоставленный сотрудник компании St. Louis Music, чей набор Value Pack в простой упаковке, по сути, стал предшественником серии Jam Pack, заявил: «Если кто-то и поднял планку, то, по крайней мере, это была

компания, которая нам нравится». То, что когда-то было специальной моделью для рождественского сезона, теперь стало круглогодичным источником дохода для производителей гитар и дилеров. И невозможно сосчитать, сколько еще людей стало учиться играть на гитаре благодаря решению Танаки выпускать удобные и привлекательные наборы, включавшие в себя все необходимое. Объем продаж наборов с электрическими и акустическими гитарами, а также с басами, вероятно, составляет не менее 120 тысяч штук в год по всей отрасли — и это только в США; это говорит о том, что общее количество является значительным.

ВСЕ ЭТОТ ДЖАЗ

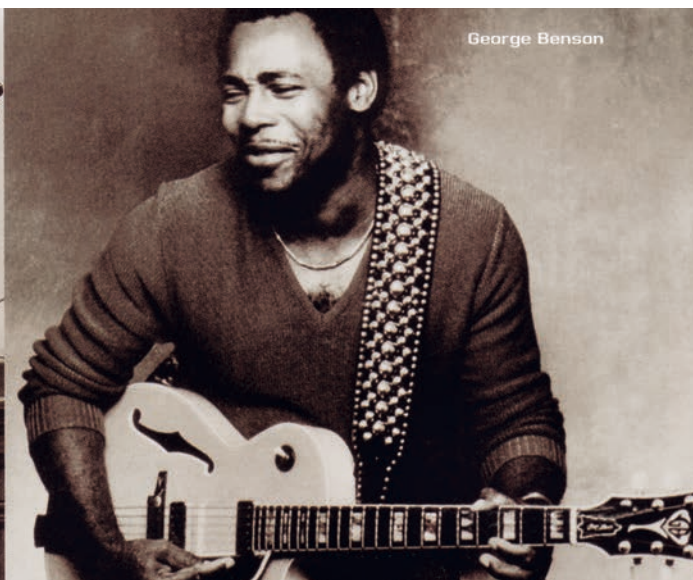
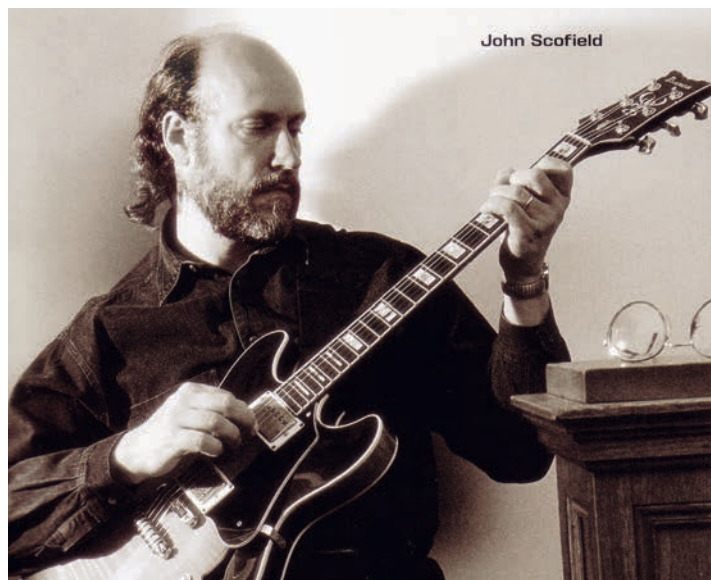
Производство джазовых гитар, точно так же, как и исполнение джаза, делается больше ради любви, чем ради денег. Относительно небольшая величина рынка джазовых моделей означала, что он не сможет компенсировать снижение спроса на «шредерские» гитары Ibanez. Тем не менее престиж и гордость производителя, созданные сотрудничеством Ibanez с великими музыкантами, были достойной ценой, и компания продолжила выпускать свои замечательные «джазовые банки» в середине 90-х годов. Быстро растущие производственные мощности в Корее позволили Ibanez предложить относительно недорогие гитары, например модель AF80 с полым корпусом,

а также полуакустические AS120 и AS180. В Японии выпускались модель AF200AV с полым корпусом, компактная «полуакустика» AM200AV и, разумеется, AS200AV, прославленная Джоном Скофилдом. Было предложено большее количество вариаций на тему именной модели Джорджа Бенсона в виде модели GB5 традиционного размера с традиционно установленными звукоснимателями, а также модели GB100BS с декоративными абалоновыми инкрустациями и окантовкой. Однако наиболее значимым событием стало то, что Пэт Метени, прежде неразлучный со своим старым Gibson ES175, сделал именную модель PM100 своей основной электрогитарой с полноразмерным корпусом в 1996 году. Но это произошло не мгновенно. Учитывая невероятно плотный гастрольный график Метени, потребовалось больше десяти лет на обмены факсами, телефонными звонками и отправки гитар по всему миру, чтобы модель PM воплотилась в реальность.

J-CUSTOM

В 1996 году увидел свет еще один проект, связанный более с престижем, нежели с немедленным получением прибыли — ограниченная серия гитар и басов J-Custom (от слова «Japan Custom»), которые теперь высоко ценятся среди коллекционеров гитар Ibanez. Как и в 1988 году при разработке уникальных ги-

НЕСМОТЯ НА ТО ЧТО ПОСЛЕДНИЕ ТРИ ДЕСЯТИЛЕТИЯ IBANEZ ИМЕЕТ ЯРКО ВЫРАЖЕННЫЙ РОКЕРСКИЙ ИМИДЖ, ЭТОМУ БРЕНДУ УДАЛОСЬ ВНЕДРИТЬСЯ НА САМЫЙ КОНСЕРВАТИВНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЫНОК, КАКИМ ЯВЛЯЕТСЯ ДЖАЗ, СУМЕВ ЗАВОЕВАТЬ ДОВЕРИЕ ТАКИХ ЗВЕЗД, КАК JOHN SCOTFIELD И GEORGE BENSON





тар «80th Anniversary», Джо Хошино вновь черпал идеи для дизайна как внутри самой компании, так и за ее пределами. На выставке NAMM 1996 года поклонники Ibanez бродили в трансе между стойками с гитарами, имевшими дизайн от экзотического до неземного, например модели RGART с ее дорогой древесиной, или RG Metal с металлическим покрытием, RG Gear, имевшей, разумеется, инкрустацию из шестеренок и края верха корпуса с зубцами. Также были представлены модели серии S и басы высочайшего уровня, например, сверхфлагманская модель линейки Soundgear SR8100AM. Серия J-Custom была не просто впечатляющей демонстрацией талантов японского производителя гитар; технологиям, использованным в этих инструментах, выпущенных ограниченной серией, впоследствии найдется хорошее применение в серийных версиях гитар и бас-гитар Ibanez линейки Prestige.

BLAZER

Версия модели Blazer, появившаяся в 1997 году, должна была завоевать весь мир. Разумеется, компания Ibanez приложила очень много усилий, чтобы привлечь внимание музыкантов, не относившихся прежде к традиционной хард-роковой клиентуре Ibanez, своим совершенным «Суперстратом».

Сначала Джим Донахью в сотрудничестве со своими коллегами из Японии выработал основные размеры грифа и получил от них некоторые чертежи. На основе этих чертежей Донахью создал заготовки для грифа, которые он отправил Гари Броуэру из Сан-Франциско и Рону Раджьеро из Филадельфии. Два уважаемых гитарных мастера придали заготовкам форму, которую каждый из них считал наилучшей. Сам Донахью сделал еще три варианта грифа, и затем он, Билл Каммиски и остальные музыканты, работавшие в компании Hoshino U.S.A., выбрали из пяти грифов «лучший». После этого при помощи дигитайзера и шаровой фрезы были сделаны точные копии грифа, который описывался Ibanez как «закругленный мультирадиусный гриф, который лежит в руках, как грифы инструментов ручной работы от конкурирующих фирм, стоящих во много раз дороже».

Звукосниматели тоже были необычными. Все эти годы сотрудник компании Hoshino U.S.A. Джон Ломас оттачивал свое мастерство на станке для намотки (переделанном из старой швейной машинки), который Джефф Хасселбергер и Джим Хеффнер использовали для изготовления звукоснимателей для Куба Коды и Сива Миллера в 70-е годы. Он использовал эти и некоторые другие навыки при создании звукоснимателей JLD «JL/Daisensei» («Дейсенсей» — это японское слово, в переводе означающее «великий мастер» — таким прозвищем миролюбивые японцы окрестили Ломаса за его жесткий, не приемлющий компромиссов подход к работе). Чтобы добиться подлинного «стратовского» звучания, одна из катушек хамбакеров JLD по конструкции представляла собой настоящий сингл.

Чтобы получить «нестратовское» звучание (например, звук переднего и заднего звукоснимателей, включенных одновременно, как на Telecaster), звукосниматели оснащались системой переключения, которая позволяла соединять их в любой комбинации, как в режиме синглов, так и в режиме хамбакеров. Но и это было еще не все — высшая модель в линейке Blazer BL1025 имела колки Sperzel американского производства с запорным механизмом и изменяемой высотой струны (что устраняло необходимость в ретейнере), тремоло Wilkinson VSV американского производства без фиксации струн и особо прочные лады Dunlop 105 для лучшего интонирования. Так почему Blazer не завоевал мир?

Вероятно, тому есть три причины. Во-первых, видимо, невозможно (да, наверное, никому и не нужно) сделать «лучший» Strat, чем Fender. Красота Stratocaster заключается не только в его «стеклянном» звучании, но также и в восхитительной простоте. Blazer с вытягиваемыми ручками потенциометров и пятипозиционной системой переключения не был простым.

Во-вторых, один из розничных продавцов как-то сказал о модели Fender Heartfield Talon (почти точной копии Ibanez RG): «Когда мои покупатели хотят Ibanez, они покупают Ibanez». Обратное было так же верно: когда музыкантам был нужен Fender, они покупали Fender. И все же Blazer мог бы иметь успех, если бы не третий

удар. К тому времени когда гитара была окончательно готова для запуска в производство, компания Ibanez больше не нуждалась в ней. «Стратомания», альтернативная музыка и ретро шли на спад. Ibanez могли сосредоточить свои усилия на выпуске гитар Ibanez для тех музыкантов, которым был нужен именно Ibanez.

СЕРИЯ SC

Еще одной попыткой привлечь музыкантов, ранее предпочитавших не гитары Ibanez, стала модель SC, или «S-Classic», появившаяся в 1997 году и имевшая фиксированный бридж и мензуру 24,5». Трудно сказать, понравилась ли она поклонникам «не-Ibanez» или нет, но этот дизайн стал успешным и существует по сей день. Чтобы увеличить влияние красного дерева на звук, корпуса серии SC были толще, чем «минималистские» корпуса моделей S, а регуляторы монтировались сверху корпуса, что устраняло необходимость в полостях под них.



«АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ» ГОДЫ: S-CLASSIC ШИМАДЫ

Модель S-Classic была изначально предназначена Майком Шимадой для европейского рынка, за который он в то время отвечал. Наряду с интересными декоративными элементами, такими, как овальная инкрустация накладки грифа Prestige и дорогие литые рамки для звукоснимателей, Майк наделил SC некоторыми очень важными чертами. Эти изменения сделали серию SC первой серьезной попыткой отхода от дизайна своего предшественника S (модель SV470 1993 года, по сути, была моделью S с более широким профилем грифа Viper взамен сверхтонкого Wizard).

Поскольку модель SC предназначалась для других музыкантов, нежели для типичного владельца S, гриф SC был толще, чем на S, а мензура была короче. Более тол-

стый гриф потребовал увеличения толщины корпуса по сравнению с оригинальным корпусом S, что в сочетании с толстым грифом дало очень богатое и мощное звучание. Это звучание поддерживалось всеми возможными способами, в том числе путем уменьшения числа вырезов в корпусе гитары. Для этих целей регуляторы устанавливались сверху корпуса (что способствовало созданию необычного внешнего облика SC), а в задней части была лишь одна утопленная панель с проводами. Чтобы позволить корпусу SC из махагони свободно резонировать и создать максимально возможный сустейн, Фритц Катох разработал бридж Short Stop II, который, в отличие от сходных с ним фиксированных бриджей, имел регулировки интонации для каждой струны взамен обычно применяемой регулировки только для второй и третьей струн.

Разработка модели SC была очень важна для роста благосостояния компании Ibanez, не только потому, что ее дизайн был удачным сам по себе, но также и потому, что она вдохновила дизайнеров на создание дальнейших вариаций на тему серии S, что привело к возникновению очень популярных моделей SA и GSA.

ЭВОЛЮЦИЯ ERGODYNE

Хотя ее корпус был выполнен из высокотехнологичного материала Лютит, формы первой модели серии Ergodyne, EDB, были обнадеживающе консервативными. Все было иначе в случае с ее последователем, моделью EDC. Успех EDB позволил Ibanez стать слегка более дерзкими, и EDC внешне куда меньше напоминает традиционный бас. Еще менее напоминал его космической формы бас EDA, появившийся позднее.

«Все в компании Hoshino внесли свою лепту в разработку EDC, — вспоминает Джим Донахью. — Билл Рейм предложил удлинить верхний «рог» для лучшего баланса. Том Танака попросил сделать сточенную область на корпусе для ударов по струнам, а я добавил встроенный упор для пальца. Мы придали задней части корпуса вогнутую форму и приподняли ту часть, где находятся регуляторы, чтобы басистам не приходилось нагибаться, проверяя настройки.



Джон Ломас в сотрудничестве с Акифуми Матцубарой из компании Hoshino Gakki разработал новые пассивные звукосниматели и усовершенствовал имеющийся трехполосный эквалайзер серии Ergodyne».

НЕЕСТЕСТВЕННЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Мнение Тома Танаки о том, что басисты более восприимчивы к новшествам, чем гитаристы, было подвергнуто проверке. Джек Вестхаймер из компании Cort обладал правами на использование лютита, искусственного материала, синтезированного для изготовления электрических струнных инструментов. Лютит обладал такими же резонансными свойствами, как и дерево, и был намного более устойчив к воздействию внешних факторов. Однако Вестхаймер обнаружил, что производство гитар стандартной формы из лютита не влечет никакой экономии, поскольку их по-прежнему требовалось шлифовать, окрашивать и полировать, а гитаристы мало интересовались гитарами, сделанными из этого материала. Ibanez тем не менее заинтересовались. Возможно, не имело смысла делать корпуса гитар простой формы из лютита, однако при производстве эргономичных басовых корпусов с большим количеством изгибов дела обстояли совсем иначе, поскольку это было очень сложно и дорого выполнить «в дереве».

Джим Донахью вылепил первоначальную форму корпуса из пластилина и приложил его к своему животу и груди, как будто он играл на басу, а затем вдавил пластилин в свое тело. После этого он сделал выборку в передней части корпуса, чтобы облегчить игру стаккатной и слэповой техникой. «Бас для игры слэпом» Ergodyne EDB дебютировал на летней выставке NAMM в 1997 году. С ценой в два раза меньшей, чем у деревянного баса сравнимой формы, выглядевшая относительно консервативно модель Ergodyne была принята хорошо (даже несмотря на то, что первые серийные модели имели резкий синтетический запах). Воодушевленные реакцией покупателей, Ibanez приняли решение показать миру, какие чудеса можно делать при помощи лютита. В 1998 году появилась модель EDC, имевшая намного более радикальный облик и собравшая хорошие отзывы и объемы продаж, а модель EDB в том

же году завоевала награду за лучший бас года по результатам опроса читателей журнала Bass Player. Танака был прав — бас-гитаристы были более открыты. Так почему бы не пойти еще дальше и не создать что-то действительно новое? И тут кто-то предположил, что Ibanez должны не искать нового, а просто использовать старый дизайн баса Affirma, который так никогда и не раскрыл своего потенциала, и воплотить его в лютите. Так началась работа над моделью Ergodyne EDA, басом, который выглядел бы уместно в любом научно-фантастическом фильме.

Замысел модели EDA с корпусом из лютита и ее потрясающие формы были позаимствованы от баса Ibanez Affirma с деревянным корпусом, созданного десятью годами ранее передовым швейцарским гитарным мастером Рольфом Спулером. Из-за заоблачной цены, связанной с большой стоимостью древесины и множеством сложных работ по дереву (а также с довольно шумным пьезозвукоснимателем, устанавливавшимся на модель Affirma) лишь небольшое количество этих басов появилось на рынке.

ШОКИРУЮЩАЯ ИСТОРИЯ

Лютит достиг лишь одного успеха в области гитаростроения. Джо Сатриани по-прежнему настаивал на выпуске серийной версии своей именной модели Chrome Boy. Дерево, абсолютно не совместимое с хромировкой, убеждало в обратном. Попытки покрыть дерево хромом проваливались одна за одной. Лютит тем не менее оказался довольно терпимым к хромировке, и в 1998 году, спустя десять лет, затраченных на разработку хромированной гитары, появилась новая именная модель Джо Сатриани — JS10TH. Разумеется, всегда есть одно «но». Некоторые дилеры пришли в изумление, когда получили долгожданную модель JS10TH: кто-нибудь вообще полировал эти гитары?

Ответ: да, один человек пытался один раз. Во время полировки хромированного корпуса из лютита на станке создалось статическое на-





JOE SATRIANI, JOHN PETRUCCI, STEVE VAI, PAUL GILBERT — САМЫЕ ВИРТУОЗНЫЕ И НОВАТОРСКИЕ ГИТАРИСТЫ ЗОЛОТЫХ ДНЕЙ ШРЕДЕРСКОЙ ЭПОХИ БЫЛИ СЧАСТЛИВЫ ИГРАТЬ НА IBANEZ, РАДУЯ СВОЕЙ ИГРОЙ МИЛЛИОНЫ ПОКЛОННИКОВ ПО ВСЕМУ МИРУ И СПОСОБСТВУЯ КОЛОССАЛЬНЫМ ПРОДАЖАМ ГИТАР

пряжение в несколько тысяч вольт и — БАХ! — техник был нещадно брошен разрядом на землю. Покрытие этих гитар отчасти не соответствовало стандартам качества Ibanez.

Корпус модели JS10th Chrome Boy, выполненный из люгита, было намного проще покрыть хромом, чем деревянный, но и на нем было невозможно получить безупречное качество покрытия, которым обычно славилась гитары Ibanez.

1998 ГОД — СНОВА КРУТЫЕ

Стенд Ibanez на выставке NAMM 1998 года был вновь забит людьми и новыми инструментами. Праздновали 90-летний юбилей компании Hoshino Gakki — книжный магазин семьи Хошино стал впервые торговать музыкальными товарами в 1908 году — и праздновали с размахом. Был устроен большой концерт с участием Пола Гилберта, Джона Петруччи, Стива Вая и Джо Сатриани, игравших на своих именных моделях серии 90th Anniversary. На стендах висели флагманские модели линейки RG, такие как RG3120 Prestige, а также ряд RG с двумя хамбакерами — новая специальная система переключения с пятью положениями переключателя предложила альтернативу музыкантам, ко-

торым мешался средний сингл на RG при игре медиатором. Но внимание посетителей привлекли не только профессиональные модели. Дебютировала недорогая модель GAX70, ставшая одной из самых продаваемых гитар в истории Ibanez. В изобилии присутствовали пятиструнные и шестиструнные бас-гитары. Стратегия Ibanez по продвижению пятиструнных и шестиструнных басов пришла как нельзя ко двору. Рост интереса к многострунным басам был так велик, что некоторые ученики начинали свое обучение сразу с пятиструнных моделей. Все эти новые модели на стендах были великолепны, но они не объясняли, как же Ibanez, «мальчику для биття» в годы засилья «альтернативы», удалось снова стать «крутым парнем»? Что же случилось?

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ «ВСЕЛЕННЫЕ»

А случилось то, что на сцене вновь появилась семиструнная гитара. По крайней мере, именно из-за этого многие люди, толпившиеся на стенде Ibanez, были конкурентами, собиравшими разведанные о широкой линейке семиструнных моделей — не только серии Universe, но и о менее дорогих новых моделях, например, первых семиструнных RG. Были выпущены даже электро-

акустическая семиструнная гитара с корпусом «джамбо», а также семиструнная джазовая «банка». Все это выглядело довольно необычно, потому что с концом эпохи шреда ушли и семиструнные гитары. В 1990 году компания не могла справиться со спросом на модель Universe. Но к 1993 году семиструнные гитары пылились на витринах музыкальных магазинов, и к 1995 году модель Universe исчезла из каталогов Ibanez. Инструмент, который получил награду как самая новаторская гитара в 1990 году, теперь продавался хуже всего. Но музыка — вещь переменчивая. Если обычная публика перестает слушать прогрессивный рок, это не означает, что музыканты перестают играть его.

К великой досаде Ibanez, телефонные звонки с вопросами о том, где можно купить семиструнные гитары, раздались в тот самый момент, когда все семиструнные модели были практически сняты с производства, особенно после того, как Джон Петруччи (в то время эндорсер Ibanez с собственной шестиструнной именной моделью) использовал Universe при записи альбома «Images and Words» группы Dream Theater. Тем не менее растущий жанр «нешредового» хэви-метала нашел семиструнным гитарам совершенно иное

применение, нежели прогрессивные и инструментальные рокеры. Для новых «тяжелых» групп, из числа которых особенно выделялись Korn и Limp Bizkit, семиструнная гитара была идеальным инструментом для достижения мощного низкочастотного кранча. Теперь, когда область использования семиструнных гитар не была больше ограничена виртуозами, играющими со скоростью света, казалось, что все хотят иметь их — и с этой точки зрения Ibanez были единственными, кто мог им помочь. (Это продолжалось недолго — неумеренный спрос на семиструнные гитары выдал фирмам Schecter и ESP пропуск на новые рынки.) Неразрывные ассоциации Ibanez с группами, игравшими «тяжелую» музыку, благодаря семиструнным гитарам распространились и на остальные модели, и Ibanez снова был в игре.

На самом деле Ibanez никогда не были близки к тому, чтобы оставить бизнес — «альтернативные» годы (1992–1997) не стали повторением середины 80-х, когда фирме почти настал конец. Удивительно, но Ibanez испытывал рост, рост доходов, если быть точными, что, однако, все равно впечатляло с учетом сложившихся обстоятельств. Срабатывала не каждая тактика построения отношений с «альтернативой» и ретро, но общая стратегия была успешной. Вдобавок к этому, производство всех типов инструментов в трудные годы сплотило компанию. Теперь у Ibanez была сильная база, включающая в себя широчайший ассортимент самых лучших инструментов.

Тем не менее внезапный всплеск популярности никогда не несет в себе только одни положительные моменты. Новые заказы, особенно

на семиструнные модели, поступали быстрее, чем они могли быть выполнены, а конкуренты были только рады урвать свой кусок. Давление на новые фабрики, связанное с расширением производства, было невероятно сильно. Компания Hoshino взвесила последствия от потери потенциальных доходов и сравнила их с неизбежным падением качества, вызванным тем, что гитары надо было делать чрезмерно быстро. Ibanez оставили производство на имевшихся фабриках и сосредоточились на качестве. Если кто-то другой придет и решит выпускать семиструнные гитары, быть по сему.

ПРАВИЛО СЕМИ

Бесспорно, величайшим преимуществом Ibanez перед конкурентами, производившими набег на семиструнную территорию, было большое число известных эндорсеров, таких как Хэд и Манки из Korn, Дино Казарес из Fear Factory и Уэс Борланд из Limp Bizkit. Вторым преимуществом было элементарно наличие большого опыта. Снабжая Стива Вая десять лет до этого семиструнными грифами, которые «лежали в руке не как бейсбольная бита», а также звукоснимателями и бриджами, способными выдерживать седьмую струну без жужжания, Ibanez были абсолютным лидером. К тому времени когда у конкурентов появился опыт, необходимый для изготовления семиструнных цельнокорпусных гитар, тенденция уже успела набрать свою силу. Вскоре после того как модель Universe получила награду в номинации «Самая новаторская гитара года» по результатам голосования розничных торговцев в 1991 году, интерес к семи-

струнным гитарам упал — но только затем, чтобы возродиться и стать еще сильнее, чем кто-либо мог себе вообразить, в 1998 году.

УСИЛИТЕЛИ: ЧЕТВЕРТЫЙ РАЗ — МАГИЧЕСКИЙ

На летней выставке NAMM в 1998 году был представлен новый продукт: 25-ваттные гитарные и басовые усилители Ibanez. Компания Hoshino U.S.A. предпринимала три больших попытки продавать усилители. Это были транзисторные усилители IBZ в начале 80-х годов, за которыми в 1985 и 1986 годах последовали ламповые усилители Sundown американского производства. В 1998 году компания Hoshino U.S.A. стала эксклюзивным дистрибьютором в Америке британских усилителей Laney. Ни одна из этих попыток не была вполне успешной. Кроме этого, нужен ли был миру — и без того заполненному усилителями Boogie, Marshall, Peavey, Fender и Crate — еще один производитель усилителей? Да, нужен, сказал Джон Романовски, который пришел в компанию на место Билла Каммиски, уехавшего в Скоттсдейл, штат Аризона. Миру просто не нужен еще один усилитель, который бы пытался эмулировать мягкое звучание старых ламповых аппаратов. Молодые музыканты, особенно юные рокеры, привыкшие к гитарам Ibanez, нуждались в недорогом усилителе, созданном и специально предназначенном для современного, более резкого звучания. Поэтому Романовски и Ломас из компании Hoshino U.S.A. совместно с Шином Такашимой из компании Hoshino Gakki приняли выстраивать линейку усилителей Ibanez от менее мощных к более мощным. Они



наделили маленькие усилители такими характеристиками, которые обычно присущи большим и более дорогим аппаратам, например, активный эквалайзер, переключаемый перегруз в гитарных и отключаемый компрессор в басовых моделях. Затем они дорабатывали и совершенствовали его, прежде чем перейти к более мощной и дорогой модели.

Срок президентства Тома Танаки завершился в 1997 году, и он остался в США еще на год в качестве советника при новом президенте для передачи дел. Танака не только сочетал многие стратегии, что помогло Ibanez преодолеть трудные времена и расширить модельный ряд гитар, басов и гитарной электроники, он также трансформировал компанию Hoshino U.S.A. в намного более современную и дисциплинированную коммерческую организацию.

В 1998 году новым президентом стал Рой Мийахара, работавший в компании практически со дня основания, дольше, чем кто-либо из сотрудников (Нэнси Царик, секретарь компании — «голос Hoshino» — вторая по продолжительности работы). Рой имел уникальный опыт, не только из-за продолжительного срока работы, но также благодаря широте своих познаний: как и многие из первых сотрудников компании, он поработал практически во всех ее подразделениях. Он оправдал все ожидания. Hoshino U.S.A. и Ibanez разрастутся до таких размеров, о каких основатели компании не могли и мечтать.

1999: ОЧЕНЬ ВАЖНЫЙ ГОД ДЛЯ БАС-ГИТАР

В кругах руководства довольно часто обсуждался один вопрос: почему Ibanez, компания с довольно внушительным перечнем песен, записанных на инструментах ее производства, никогда не выпускала именных бас-гитар? Разумеется, техника и технология производства именных гитар высочайшего уровня усилила всю линейку гитар (ассоциации с известными музыкантами также не повредили). Дискуссии окончились, когда Мик Суйама из компании Hoshino Gakki и Роб Нишида из отдела по связям с артистами компании Ibanez в Северном Голливуде совместно начали работу с Гари Уиллисом, который уже в течение длительного времени являлся эн-

дорсером Ibanez, а также с двумя потенциальными эндорсерами: Дугом Уимбишем из группы Living Colour и Вердайн Уайтом из Earth, Wind and Fire. Вышедшие в результате именные модели в основе своей имели базовый дизайн серии Soundgear, но ко времени своего дебюта на выставке NAMM в январе 1999 года превратились в нечто совершенно иное. Модель Вердайна Уайта была мало похожа на Soundgear и имела профиль грифа и менее плавные обводы корпуса, напоминавшие традиционный стиль Fender, нежели более современный Ibanez. Разумеется, на старые Fender не устанавливалась защитная накладка в районе пряжки ремня или вытягивающийся потенциометр громкости, включавший режим дополнительного усиления. Именные модели Уимбиша со сквозным и привинченным грифом имели удлиненные «рога» корпуса и более глубокие вырезы и были настолько же современно изогнуты, насколько модель Уайта была традиционно прямолинейной. Модель Гари Уиллиса внешне выглядела проще всех, но это впечатление было обманчивым, поскольку на этот бас устанавливалась заказная электроника Bartolini и съемная накладка-упор для пальцев, позволявшая исполнителям более удобно поставить правую руку, не цепляя пальцами струны.

ГАРИ УИЛЛИС

«Я начал играть на басу (это был Vox Panther) в возрасте 13 лет. Я копил деньги на Fender Jazz Bass, и первое, что я сделал с ним — это удалил лады. Что бы у меня ни появлялось из оборудования, я дорабатывал все. Мой отец был оружейным мастером, поэтому я с малолетства привык работать инструментами. Когда я в итоге стал играть профессионально (довольно расхожее определение), я играл на P-Bass, который был также доработан так, что от него живого места не осталось.

В годы развития моей карьеры Ibanez были лидером на рынке, и я не помню, когда я узнал о существовании компании. Но в первый раз я взял в руки бас Ibanez, когда я преподавал в Басовом Технологическом Институте (BIT) в Голливуде. Однажды мой ученик принес с собой пятиструнный бас Ibanez. Мне очень понравился тот инструмент.



Мне хотелось бы более легкого материала корпуса и иного расположения звукоснимателей, чем на басу, на котором я играл в то время. Ibanez был ближе всего к тому, что я искал.

Я играл в группе Tribal Tech со Скоттом Хендерсоном, который был эндорсером Ibanez в то время, поэтому я просто взял и позвонил ему. Это было приблизительно в 1990 или в 1991 году. Сначала они сделали для меня бас со сквозным грифом. Мне он не понравился, но они сняли гриф и переделали крепление на винтовое.

Преимущество конструкции с привинченным грифом заключается в том, что в этом случае можно использовать более легкое, резонирующее дерево. На бас со сквозным грифом всегда ставится более плотная древесина, подчеркивающая высокие частоты. Но я хотел низких частот. Можно рассматривать это таким образом: когда вы ударяете по стеклу, которое имеет довольно высокую плотность, вы слышите высокочастотный звук. Но когда вы ударяете по куску легкого пенопласта, вы получаете глухое звучание, низкие частоты. В инструментах с привинченным грифом есть какая-то загадка. Привинченный гриф смещает все резонирующие частоты в нижнюю часть спектра, вот что происходит.

Я был впечатлен тем, сколько Ibanez уделяли времени тому, чтобы работать над моими идеями. Одной из них была накладка, кусок дерева, расположенный между грифом и звукоснимателем. Вы можете использовать его как упор для большого пальца, но при этом у вас остается больше пространства вокруг, чем при использовании стандартного упора. Накладка также не позволяет вашим пальцам опускаться слишком глубоко под струны.

Еще одной моей идеей было создание нового дизайна бутонов колков с обозначением положения, которые впоследствии стали называться «Sure Grip». Ibanez произвели исследование патентов и обнаружили, что какому-то канадцу принадлежит патент на круглые бутоны колков, параллельные голове грифа. Поэтому они решили сделать их форму треугольной, а сами бутоны отлить из пластика ABS с металлическим покрытием. Когда вы кладете пальцы на колок, вам не обязательно держать его за весь бутон. Такие кол-

ки лучше сохраняют строй при переноске в мягком чехле, а также вы можете просто просунуть палец в колок и использовать его как «вертушку» при установке новых струн.

Я был потрясен тем, что им пришлось преодолеть так много сложностей для того, чтобы я мог получить необходимые мне детали. Они отправляли мне чертежи, когда я был во Франкфурте, и я отвечал им, что они слегка неверны. Я встретился с Майком Шимадой, который, в свою очередь, встретился людьми из компании Gotoh, чтобы изготовить новую литейную форму, что, я уверен, стоило им кучу денег.

При разработке звукоснимателей я сотрудничал с компанией Bartolini. Мы придали радиус, соответствующий радиусу накладки грифа для обеспечения лучшего баланса звучания отдельных струн, который не мог быть достигнут иным путем.

Потребовалось примерно два года на то, чтобы выпустить мою именную модель. Иногда процесс разработки казался слегка разочаровывающим; он был больше похож на шпионаж или что-то вроде того. Мы продолжали встречаться, сперва во Франкфурте, затем в Амстердаме, потом в Лос-Анджелесе и в Японии. Было множество факсов и других сообщений. Но я был впечатлен тем, что они начали продавать бас не сразу. Сперва они сделали его таким, каким хотел его видеть я.

В итоге мой бас вышел таким, как я и хотел. У него свое собственное звучание, но оно довольно прозрачно — звучат, прежде всего, ваши руки. Когда вы достигаете такого уровня исполнения, это бесподобно. Я был эндорсером Ibanez на протяжении 11 лет. Я считаю это большой честью для себя — работать с ними. Они относятся серьезно ко всему, к чему отношусь серьезно я. Это наше общее достижение, выдающееся достижение, которое способствовало появлению замечательного сотрудничества и прекрасной музыки».

ПРОЕКТ «БУТИКОВОГО» БАСА

Какими бы они разными ни были, но тем не менее новые имен-ные модели все же относились к серии Soundgear. Было нужно сделать нечто иное для тех бас-гитаристов, кто предпочитали более массивный гриф, а также для тех, кого привлека-

ли более дорогие басы ручной работы от небольших мастерских, иногда называемые «бутиковыми» басами. Для работы над проектом «бутикового» баса Джим Донахью отложил все свои дела, связанные с гитарами, и полностью уделил все свое время басам. Он целыми днями играл на дорогих басах самого высокого уровня, советовался с бас-гитаристами и ходил по мастерским, производящим профессиональные басы.

Затем пришло время создания прототипа. Донахью вспоминает: «Мы обнаружили, что увеличение мензуры до 35 дюймов (большинство басов имеют мензуру 34 дюйма), что увеличивает натяжение струн, дает лучшее звучание нижних струн и повышает читаемость». Это особенно важно для пятиструнных и шестиструнных басов, где нижняя струна «си» может звучать очень мутно и слабо. Чтобы сделать игру в верхних позициях, где гриф толще, такой же удобной, как и в нижних позициях, где гриф более тонкий, новый бас имел асимметричный профиль грифа, изменявший свою форму по мере продвижения руки музыканта к верхним ладам.

Джон Ломас разработал специальные пассивные звукосниматели и эквалайзер, а Билл Рейм добавил выходной разъем Neutrik с фиксацией «джека». Последнее, что оставалось — это дать басу имя. Они не могли просто взять и назвать его «Boutique Bass». Кто-то высказался, что любое красивое название, какое бы они ни придумали, уже непременно было зарегистрировано в Японии, что было постоянным источником проблем для маркетингового отдела. Почему бы просто не назвать его «BTV Bass» и покончить с этим?

1999 год также стал неплохим годом для гитар Ibanez. Очень популярная бюджетная модель GAX70 получила пополнение в виде стандартных и профессиональных моделей, AX320T с тремоло Lo-TRS II с двусторонней фиксацией струн, а также AX320H с фиксированным бриджем и устройством Hip Shot «D Tuner», позволявшим перестраивать шестую струну в «ре».

Гитары AX продолжили дело, неудачно начатое моделью Ghost rider, — привлечь большое число музыкантов, которые хотели бы иметь простую и недорогую гитару с двумя хамбакерами.

ПРАЗДНОВАНИЕ МИЛЛЕНИУМА

К 1999 году Масаша Иноуи, в то время вице-президент по сбыту в компании Hoshino U.S.A., решил, что он повидал все на свете, по крайней мере в том, что касается гитар Ibanez. В 80-х годах он даже лично контролировал производство электрогитар Ibanez в Европе (да, в течение некоторого времени действительно существовали европейские Ibanez RG, выпускавшиеся фабрикой Shadow Co в Италии — но это уже тема для другой книги). Теперь он получил совершенно новое задание. Фабрика Fujigen, к тому времени уже ставшая одним из самых крупных производителей гитар в мире, открыла абсолютно новое производство, предназначенное для изготовления специальных инструментов, и теперь хотела похвастаться своим умением. Что могло быть лучше для этих целей — создать первую модель для новых производственных мощностей — чем компания Ibanez, постоянно ставившая перед фабрикой Fuji «невыполнимые» задачи вроде дизайна серий S или JEM или грифа Wizard? Для Ibanez в этом был дополнительный вызов — дорогостоящие гитары должны быть привлекательными настолько, чтобы розничные магазины смогли продавать их.

Для этого, предложил Донахью, эти гитары должны быть именными моделями музыкантов. Также в Интернете ходил слух, что Ibanez собираются выпустить юбилейную серию в честь Миллениума. На самом деле, у Ibanez не было никаких подобных планов, но почему бы не обратить слухи в реальность? «Работайте, — ответил Иноуи, — но только сделайте эти гитары такими, как будто они созданы гитарным маньяком. Пусть они выйдут действительно впечатляющими». Также требовалось, чтобы эти гитары имели характеристики, значительно отличающиеся от серийных именных моделей. Но было одно существенное обстоятельство.

На дворе стоял июнь 1999 года. У Ibanez было шесть месяцев на об-

мен факсами, электронными письмами и телефонными звонками, чтобы завершить весь проект до конца.

Одним очевидным выбором для юбилейной модели стала именная гитара Джорджа Бенсона, самого давнего эндорсера Ibanez. Модель Бенсона с верхом корпуса из цельной ели (на GB10 верх был сделан из ламината, чтобы уменьшить обратную связь) звучала совершенно иначе, но тема внешнего оформления еще сильнее выделила ее. Исполненная Джорджем Бенсоном версия песни «This Masquerade» стала большим хитом в то время, когда гитарист уже являлся эндорсером Ibanez, поэтому гитару так и называли. Разумеется, теперь нужно было придумать темы оформления для остальных гитар. Для модели Джо Сатриани Роб Нисшида из отдела по связям с музыкантами Ibanez придумал такую идею: гитара из прозрачного акрила, названная в честь альбома Сатриани «Crystal Planet». Донахью связался со Стивом Блюхером из компании DiMarzio, чтобы достать бобины звукоснимателей из прозрачного пластика, а потом они смогли найти и провода с прозрачной полихлорвиниловой изоляцией. К тому времени, когда все это было запущено в производство, Донахью выражал беспокойство: был уже ноябрь 1999 года, и ничего не было готово. Особенно предметом беспокойства был корпус, так как Донахью боялся, что он будет давать слишком яркое и резкое звучание. Компания Fuji прислала ему авиапочтой один акриловый корпус, чтобы он смог опробовать его звук. «Но когда я подключил эту гитару, — вспоминает Донахью, — я пришел в изумление. Гитара звучала великолепно и имела массу сустейна. Она просто поразила меня».

Третьей и последней гитарой (и самой необычной из всех) стала модель Стива Вая, JEMY2KDNA. По счастливой случайности внимание Донахью привлекла поздравительная открытка, на которой была изображена гитара Universe с покрытием корпуса в виде вихря и надпись «Поздравляем с днем рождения уникальную личность». Он подумал: что может быть более уникальным, чем ДНК человека? Почему бы не сделать юбилейную модель Стива Вая с «вихревой» окраской корпуса (с которой Вай ассоциируется больше всего, чем любой другой гита-





рист), содержащей примесь настоящего ДНК музыканта? Вместо того чтобы возить корпуса взад и вперед по всем Соединенным Штатам (как Ibanez делали в 1989 году, когда выпускались Universe с «вихревой» окраской), Даррен Йохансен, создатель такого типа окраски, просто прилетел в Японию. Другим рейсом прибыла ДНК — пузырек с кровью Стива Вая, которую надлежало добавить в краску.

Оглядываясь назад, можно сказать, что большая часть товаров, созданных для чрезмерно раздутого празднества начала нового тысячелетия, исчезла, но юбилейные модели Ibanez имели успех. В течение нескольких часов с момента их представления на январской выставке NAMM в 2000 году, фотографии, сделанные коллекционерами гитар, обошли весь Интернет, а торговые представители компании Hoshino U.S.A. подверглись шквалу звонков от разъяренных розничных продавцов, которые не смогли попасть на выставку.

Почти незамеченными на фоне всех восторгов вокруг ограниченных серий остались серийные модели Ibanez высшего уровня — модели серии Prestige, отличимые по другому логотипу на голове грифа и удобному закругленному профилю грифа: серия Blazer 1997 года была снята с производства, опыт, полученный при разработке грифа Blazer, сохранился. К 2000 году число моделей серии Prestige увеличилось. Почти все именные модели имели грифы Prestige, и модели уровня Prestige были почти в каждой линейке. Среди прочих моделей серии Prestige появилось нечто совершенно новое: модели S и RG Prestige с тремоло-системой Double Edge, разработанной Осаму «Генри» Киношитой из компании Hoshino Gakki. Оснащенная пьезоэлементами производства компании L.R. Baggs, система Double Edge позволяла музыкантам переключаться между нормальным «электрическим» звучанием от магнитных звукоснимателей к более яркому звучанию пьезозвукоснимателей, напоминавшему акустическую гитару.

БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПРОСТО ХЭВИ-МЕТАЛ

Один взгляд, брошенный на резкую, современную обложку каталога электрогитар Ibanez, дает понять, что мода на ретро ушла в далекое прошлое — и также преподала Ibanez серьезный урок. Опасаясь быть классифицированной как «хэви-металлическая» компания, Ibanez уделили приоритетное внимание гитарам, отличным от серии RG. Это не означало, что теперь гитар серии RG стало выпускаться меньше. На самом деле в 2001 году RG было больше, чем когда-либо, включая модели с удлиненной мензурой в 27 дюймов, модели с тремоло Double Edge и даже семиструнные RG с мензурой 27 дюймов. Открывали раздел RG в каталоге 2001 года два музыканта, ответственных за возвращение серии RG и семиструнным гитарам былой славы, Хэд и Манки из группы Korn, теперь уже со своими именными моделями K7, в основе которых лежал дизайн RG.

Тем не менее, чтобы дойти до раздела RG в каталоге 2001 года Ibanez сделали так, чтобы сперва вы пролистали раздел, посвященный гитарах серии S. Ibanez относились к серии S намного менее консервативно, чем к остальным моделям. RG, например — это всегда «хэви-металлическая» гитара, а S может быть чем угодно — электрогитарой с нейлоновыми струнами (модель SC500 1998 года); гибридом, возникшим в результате сочетания корпусов моделей S и Radius (модель SCR 1999 года); или даже басом (модель SB900 1990 года). Такие крайности не просуществовали долго в жестких рыночных условиях. Тем не менее к 2001 году вид S развился в четыре самостоятельных направления: обычная модель S с тремоло с двусторонней фиксацией струн; очень успешная модель SA, имевшая черное тремоло Satellite 30 без фиксации струн;

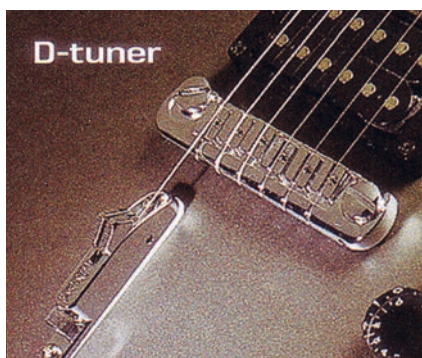


модели SC и SCAS-Classic с фиксированным бриджем, а также бюджетная модель GSA.

Следующей по счету в каталоге шла модель AX. Имея более толстый гриф с мензурой 24,5 дюйма, фиксированный бридж и звукосниматели, направленные на современные стили игры на ритм-гитаре, серия AX обозначала полный — и абсолютно намеренный — отход от формулы RG.

Линейка AX заметно разрослась с тех пор, как недорогая модель GAX70 появилась в 1998 году. Теперь в серии AX были модели высокого уровня наподобие AX220QMBV с верхом корпуса из волнистого клена, а также семиструнная гитара AX7221 с грифом Prestige, успешно продававшаяся с самого первого года выпуска. Ibanez с превеликой гордостью обращали внимание своих покупателей, что на модели AX125 и GAX75 серийно устанавливалось устройство D-tuner по невероятно низкой цене.

На обложке каталога Ibanez 2001 года рядом с моделью S был изображен, возможно, самый радикальный инструмент, когда-либо выпущенный Ibanez, Ergodyne EDA. Оригинальный дизайн модели Affirma с корпусом из дерева, выпускавшейся в 1990 году, был успешно воплощен в лютите. Пьезодатчик Fishman и электроника модели EDA были су-





PREMIUM
Ibanez

PERFORMANCE BEYOND EXPECTATION

Результаты, превосходящие ожидания

Удобство и качество – благодаря этим чертам Ibanez заработали себе мировую популярность. Храня верность традициям производства, мы с гордостью представляем вам новую линейку инструментов Premium – высокая надёжность и безупречное качество за весьма умеренную цену. Изготовленные из специально отобранных материалов мастерами высокого класса, оснащенные высококачественной электроникой и фурнитурой, гитары и басы Ibanez Premium помогут вам добиваться результатов, превосходящих ожидания.

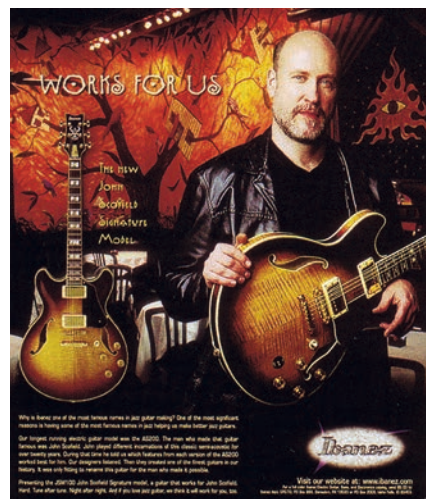
Join us on:   Узнайте больше на Ibanez.ru

шественным улучшением по сравнению с новаторской, но часто шумной пьезосистемой, устанавливавшейся на Affirma. В то время как у большинства музыкантов пьезосистемы ассоциировались с чистым, но часто холодным и резким звучанием, система Fishman в сочетании с магнитным звукоснимателем Ibanez выдавала на удивление теплый звук, даже при высокой громкости. Возможно, одним из самых радикальных аспектов баса EDA стала его цена. По цене в 799.99\$, даже если бы он и не продавался, он укрепил бы имидж Ibanez как компании, которая предлагает новшества, доступные по цене для рядового музыканта.

ИМЕННАЯ МОДЕЛЬ ДЖОНА СКОФИЛДА

Днем в пятницу в январе 2001 года на выставке NAMM стенд Ibanez был переполнен поклонниками джаза. Джон Скофилд сидел на сцене, построенной специально в честь дебюта его новой именной модели, и играл. Никто не сделал больше, чем «Ско» для того, чтобы принести признание самой долго выпускаемой модели гитары Ibanez AS200AV. Не говоря уже о полуакустических гитарах Ibanez в общем. В знак уважения Ibanez отказались от обозначения модели AS200AV (прежде известной под четырехзначным обозначением 2630) и переименовали гитару в именную модель JSM100. В JSM100 тем не менее изменилось не только название.

Ibanez внесли некоторые изменения, запрошенные Джоном, в том числе вернули старый верхний порожек из кости и латуни, оригинальную голову грифа серии Artist и выходной разъем в боковине гитары



(более прочное и безопасное расположение по сравнению с традиционным для полуакустических гитар сверху корпуса). Модель JSM100 также стала первой полуакустической гитарой с грифом Prestige.

2002 ГОД: 30-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ

Год спустя знаменитые рокеры и джазовые музыканты снова создали толпу на стенде Ibanez на выставке NAMM. Компания Hoshino U.S.A. отмечала свое тридцатилетие и пригласила многих знаменитых артистов принять участие в празднике — в конце концов, благодаря многим эндорсентам компания и дожила до своего тридцатилетия. Большую часть времени очередь охотников за автографами стояла у гигантского стенда размером 70 на 80 футов, который был оформлен в виде огромной графической линии времени, повествующей историю компании Hoshino U.S.A., начавшуюся в 1972 году, когда Гарри Розенблум и компания Hoshino Gakki объединили свои силы. Также много внимания на стенде привлекали к себе новые именные модели. Стив Вай представил вторую версию своей модели JEM7V с ольховым корпусом — на этот раз цвета «Blue Sparkle». К Хэду и Манки, у которых уже были именные модели, присоединились их басист Филди, показавший свой именную бас K5. Джо Сатриани не был на выставке, но его гитара все равно притягивала к себе его поклонников и гитарных маньяков — модель JS2000 с блестящим покрытием имела новый фиксированный бридж FXEdge. (Многим музыкантам, предпочитавшим гитары с фиксированными бриджами, нравилась система Edge с двусторонней фиксацией струн за стабильность строя, которую она давала, так почему бы не сделать Edge без тремоло?)

Но новинки, представленные на выставке 2002 года, не ограничивались только именными моделями. Была запущена в производство такая важная серия, как Soundgear Xtreme. Многим музыкантам, игравшим тяжелый рок, нравились басы Soundgear, но при этом они считали трехполосный эквалайзер с регулировкой средних частот Vari-Mid очень сложным (Филди из Korn, например, просто убирал средние частоты на «ноль»). Серия SRX, с другой стороны, была сама простота — очень несложный двухполосный



эквалайзер в сочетании с невероятно громкими и мощными звукоснимателями с полюсами магнитов увеличенного размера. Как и во многих других сериях Ibanez, в серии SRX предлагались модели, по цене и характеристикам делившиеся на три группы: Deluxe (SRX700 со сквозным грифом), Professional (SRX500 и 505) и Standard (SRX 300 и 305).

Рэп-метал и другие «тяжелые» стили, прежде благосклонно относившиеся к серии RG и тремоло с фиксацией струн, постепенно к ним охладевали, однако первая модель RG со сквозным грифом Prestige, RG3120T, была принята по-прежнему хорошо. Менее дорогая модель серии RG со сквозным грифом, RG42T, дебютировавшая на той же выставке, также имела большой успех.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ЛИЦЕНЗИЯ — 2

Том Танака считает, что его главный вклад в развитие Ibanez состоит не в расширении территорий или повышении продаж, а в связях с артистами. Обсуждая этот вопрос, прагматичный бизнесмен становится почти мистиком: «В Японии есть поговорка, что когда вы ваяете скульптуру Будды, пока вы не вставите глаза, скульптура остается всего лишь камнем. Что ж, пока у вас нет интуиции и вы не сотрудничаете с великими гитаристами, ваша гитара остается куском дерева». Открытие офиса компании Hoshino в Лос-Анджелесе, Северный Голливуд, штат Калифорния, в 80-х годах — это достижение, которым Танака гордится едва ли не больше, чем всем остальным, хотя он

и уверен, что офис не приносил истинной пользы, пока в начале 1994 туда не пришел Роб Нишида.

Уроженец Лос-Анджелеса польщен, но не согласен. «Офис в Лос-Анджелесе уже работал до меня, и у Ibanez был обширный перечень музыкантов», — вспоминает Нишида. Тем не менее были и сложности: «Когда я пришел работать в Ibanez, грандж был в полном расцвете. Ibanez на самом деле находились на задворках музыкальной сцены. Поэтому мы в нашей мастерской стали делать уникальные инструменты для влиятельных гитаристов того времени, игравших в любых жанрах. В отличие от «шредеров», которые хотели добавить заказные «навороты» к гитаре, альтернативные и гранджевые музыканты, скорее, стремились снять все лишнее».



Несколько музыкантов, добавившихся в список в тот период, до сих пор сотрудничают с Ibanez: группа The Offspring с бас-гитаристом Греггом К. и гитаристами Декстером Холландом и Нудлсом (который подвергся критике за свою именную модель, сделанную на основе Talman в 2003 году). И, конечно, Нишида нашел золотую жилу, когда открыл группу Korn. «Я посещал множество концертов, когда начал работать в компании Hoshino. Услышать и увидеть нечто совершенно иное и уникальное — это просто сногшибательное ощущение. Парни в клубе приходили в состояние безумия, когда играли Korn. Когда



они прекращали играть, площадка пустела, и никто не оставался, чтобы послушать хэдлинера — именно по этой причине я пришел в клуб».

«Мы тут же заключили с Филди (басистом Korn) контракт. Он играл на басах серии Soundgear в то время, но мы предложили ему взамен ATK, поскольку именно на эту серию мы тогда делали основной упор. Он поиграл на нем очень непродолжительное время и затем вернулся к Soundgear, хотя модель ATK все же появилась мельком в их видеоклипе на песню «Clown». С Хэдом и Манки мы подписали контракт намного позднее, потому что мы сняли с производства семиструнные гитары, но мы снабжали обоих запасными частями и обслуживали их инструменты. Мы снова начали выпуск семиструнных моделей, когда осознали, что эти парни действительно создают на них спрос. К нам начали поступать звонки от других музыкантов, которых некоторые сейчас называют «новой волной метала», таких как Дино Казарес из группы Fear Factory или группа Orgy.

Уэс Борланд из группы Limp Bizkit присоединился чуть позднее. Не все «ню-металлические» группы использовали семиструнные гитары. Были также и влиятельные группы, игравшие на шестиструнных инструментах, например, White Zombie и Staind, и нам выпал уникальный шанс помочь им».

Открытие новых групп — не легкое дело, но, по словам Нишиды, «большая часть нашей работы — это обслуживание. У нас работают три гитарных мастера, которые поддерживают гитары наших эндорсеров в рабочем состоянии, пригодном для

использования в турне и в студии». Другая часть работы — это доработка гитар, чтобы музыканты могли получить инструменты, наилучшим образом подходящие к их технике или стилю игры. «Доработка — это на самом деле палка о двух концах. Ты узнаешь немало, общаясь с артистами, какие характеристики и функции им необходимы в данный момент времени. Будем надеяться, мы сможем применить кое-что из того, что мы узнали, на наших серийных гитарах». Часто ли случается такое? «Да, часто, — отвечает Нишида, — чаще, чем когда бы то ни было. Наша давняя цель в отношениях с артистами — это заполучить больше разных музыкантов, играющих на самых разных гитарах. Однако конкуренция становится все жестче, и все больше гитарных компаний идут по нашим стопам».

Конечно, как и Рою Мийахаре до него, Нишиде иногда приходится сталкиваться с некоторыми интересными причудами гитаристов. «Однажды к нам пришел очень известный роковый гитарист, не из числа наших эндорсеров, чтобы обсудить с нами возможность создания его именной модели Ibanez, — вспоминает Нишида. — И вот, времени 10 утра. Мы обмениваемся приветствиями, и затем следующие слова, которые я слышу от него, это «а где пиво?» И я стою в легком ступоре, пытаюсь сообразить, где же можно купить пива в 10 утра. Но затем меня отвел в сторону его менеджер и сказал мне: «Не беспокойтесь, он забудет об этом через пару минут».



Так заключил ли Нишида контракт с этим гитаристом? «Нет, он ушел в другую компанию, и они сделали ему именную модель, — отвечает Нишида то ли с сожалением, то ли с облегчением. — Наверное, у них было пиво».

СЕМЬЯ ХОШИНО СЛУШАЕТ!

Пуристы могут закатывать глаза от того, что в повествовании о гитарах включено упоминание о менеджерах по продажам или о торговых представителях. Тем не менее невозможно поведать историю Ibanez, если игнорировать один из краеугольных камней успеха фирмы: хорошие коммуникации. Все региональные менеджеры по продажам компании Hoshino U.S.A. были гастролирующими музыкантами — а некоторые до сих пор ими являются — поэтому им интересно то, что они продают. Их основная ценность, разумеется, заключается в умении убедительно продвигать свою продукцию, но они также собирают всю возможную информацию о нуждах и потребностях музыкантов и розничных продавцов. Многие компании рассматривают торговых представителей как неизбежное зло (в лучшем случае), но компания Hoshino считает своих представителей глазами и ушами компании в такой устрашающе огромной, разноплановой и устанавливающей тенденции для всего мира стране, как США, — в конце концов, причиной, по которой Йо-

шихиро Хошино создал компанию Hoshino U.S.A., была необходимость в получении информации. Система отчетов, созданная Томом Танакой, обеспечивает постоянный поток информации между торговыми представителями и компаниями Hoshino U.S.A. и Hoshino Gakki.

В том, что торговые представители пишут отчеты, нет ничего нового. Новое — это то, что люди на самом деле читают их. Как сказал Эл Маринаро, долгое время бывший торговым представителем компании Hoshino, а сейчас являющийся дружелюбно настроенным конкурентом, «одна из важнейших причин успеха Hoshino — это одновременно и одно из самых больших различий между Hoshino и остальными компаниями: семья Хошино слушает!»

СЮРПРИЗЫ ПОВСЮДУ

Альтернативная музыка застала Ibanez врасплох в 1992 году. Десять лет спустя музыкальные тенденции вновь сместились в сторону «нетяжелых» жанров, но на сей раз у Ibanez уже было преимущество. На летней выставке NAMM 2002 года дебютировала линейка полуакустических гитар Ibanez Artcore, которая, при цене в 450\$ за самую дорогую модель, не просто удивила, а повергла в шок розничных продавцов и конкурентов Ibanez. Ibanez создали идеальные гитары для молодых «гаражных рокеров» по цене гаражной распродажи. Каждый хотел знать, как Ibanez



это удалось (дошло до того, что один из посетителей NAMM с бэйджем Gibson/Epiphone настойчиво просил продать ему модель со стенда).

МАКСИМАЛЬНО ВОЗМОЖНОЕ ЕЖЕГОДНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ ГИТАРНОЙ ЛИНЕЙКИ И САМАЯ ТЕСНАЯ СВЯЗЬ С ДИСТРИБЬЮТОРАМИ СВОИХ ИНСТРУМЕНТОВ ПО ВСЕМУ МИРУ — ДВА СИЛЬНЕЙШИХ КОЗЫРЯ В И БЕЗ ТОГО МОЩНЕЙШЕЙ КОЛОДЕ «ХОШИНОВСКИХ КАРТ» — ФИРМЕННЫЙ ЯПОНСКИЙ СТИЛЬ ВО ВСЕ ВРЕМЕНА



А Ibanez это удалось, уже в который раз, благодаря переезду на новую фабрику при сохранении старых стандартов качества. В случае с линейкой Artcore (как и с чем угодно, продаваемым в наше время по низкой цене), новым местом производства стал Китай, страна, настолько громадная и своеобразная, что предыдущий переезд Ibanez из Японии в Корею казался в сравнении с этим прогулкой по парку. Ibanez перенесли производство в Китай еще быстрее, чем они сделали это в Корею. Тем не менее первое время они оттачивали свое мастерство на производстве простейших гитар, таких как «акустики» Ibanez PF, идущие в наборах Jam Pack. Но вскоре после этого они стали делать и более сложные инструменты серии Artcore. Также Ibanez не забыли и об одном из уроков, усвоенных ими в эпоху Talman: гитары Artcore имели тремоло старого образца с роликовыми бриджами.

Модельный ряд Artcore должен был стать самым большим сюрпризом 30-го года существования компании Hoshino U.S.A. Но не стал. В разгар самого величайшего подъема Ibanez и Hoshino U.S.A. за всю историю Рой Мийахара объявил, что он покидает компанию — чтобы начать карьеру «с нуля» в области медицины! Мийахара проработал в компании на протяжении почти всей ее тридцатилетней истории.

За время его срока президентства компания Hoshino U.S.A. достигла в рейтинге журнала «Music Trade» 19-го места среди крупнейших американских компаний в области музыкальной продукции, после того как она в течение многих лет прочно занимала 35–36 места. Все просто предполагали, что Мийахара, живший в Америке и имевший здесь семью, останется в компании навечно. Разве не так всегда поступают японцы? Нет, уже нет.

Одной из бесчисленных радикальных перемен, вызванных глобализацией экономики, стало то, что пожизненный наем, когда-то бывший отличительным знаком японского бизнеса, ушел в прошлое. Увольнения стали возможны не только из-за простоев в производстве — японские компании стали сами отпускать своих работников в отставку, когда работники — даже если они президенты — принимали решение поискать новых жизненных путей.

ПОЗНАКОМЬТЕСЬ С НОВЫМ БОССОМ

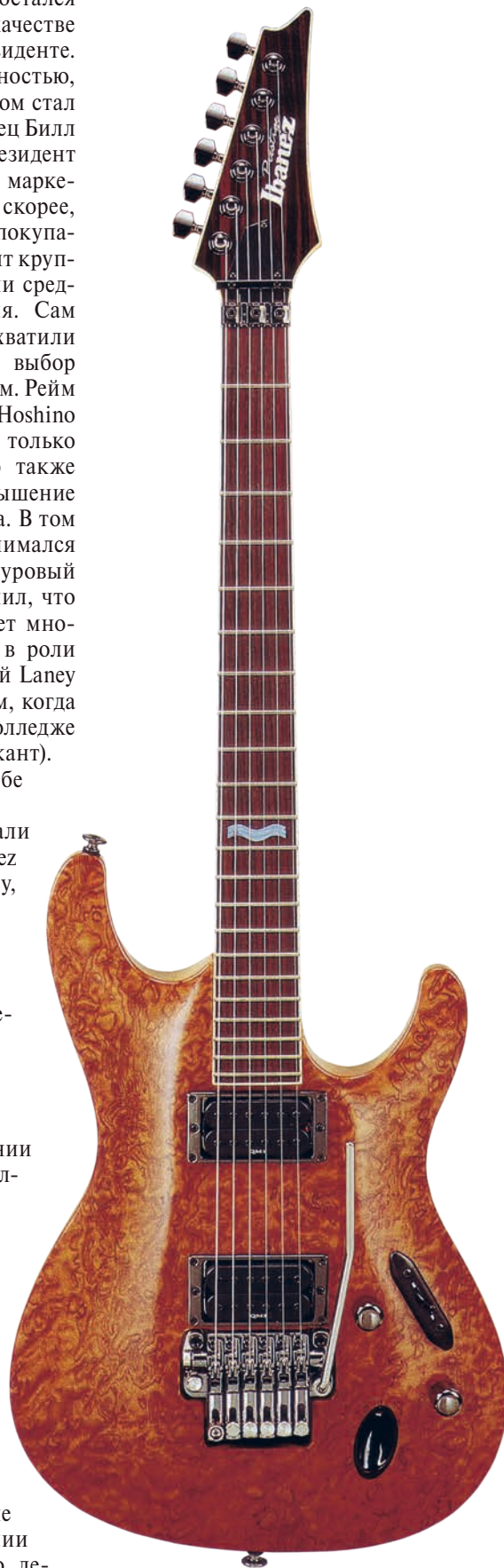
Как и ожидалось, Рой остался еще на некоторое время в качестве советника при новом президенте. Что было полной неожиданностью, так это то, что его преемником стал не японец. Это был американец Билл Рейм, в то время вице-президент компании Hoshino U.S.A. по маркетингу, внешне выглядевший, скорее, как один из рок-н-рольных покупателей, а не как вице-президент крупной корпорации в понимании среднестатистического обывателя. Сам Рейм шутил, что «психи захватили больницу». На самом деле, выбор Хошино был вполне разумным. Рейм проработал в компании Hoshino U.S.A. 21 год и занимался не только творческими аспектами, но также и внес большой вклад в повышение продаж и налаживание сбыта. В том числе несколько лет он занимался скучнейшей рутинной, когда суровый надзиратель Том Танака решил, что Рейм — художник приобретет много полезного, если побудет в роли Рейма — продавца усилителей Laney (вряд ли об этом мечтал Рейм, когда учился в художественном колледже или гастролировал как музыкант).

И опять-таки, кто мог себе представить, что все это произойдет? Если бы вы рассказали будущую историю гитар Ibanez Йошитаро Хошино в 1908 году, когда книжный магазин Хошино впервые стал торговать музыкальными товарами, он посмотрел бы на вас, в самом лучшем случае, с непередаваемым изумлением.

ХОРОШИЕ НОВОСТИ И ПЛОХИЕ НОВОСТИ

Новый президент компании Hoshino U.S.A. Билл Рейм столкнулся с серьезными трудностями, поддерживая развитие компании в оптимистическом ключе. Несмотря на настоящий успех Ibanez и Hoshino U.S.A., финансовые бедствия и мода середины 80-х и середины 90-х годов служат напоминанием о том, что хорошие времена могут закончиться — как это было тогда.

Недавнее приобретение компанией Fender компании Jackson Guitars, еще одного ле-





гендарного производителя гитар для «тяжелой» музыки в 80-е годы, представляет собой еще одну сложность (разумеется, предшествующее этому приобретение Fender компаний Sunn и Guild, наряду с ее быстрым расширением, поставило перед гигантом индустрии свои собственные трудности).

Одна из постоянных проблем, с которой сталкивается Ibanez, некогда была описана формулой «хорошие новости/плохие новости»: плохие новости заключались в том, что у Ibanez не было иконы гитаростроения, подобной Fender Stratocaster или Gibson Les Paul. Хорошие новости состояли в том, что у Ibanez не было таких икон, как Stratocaster или Les Paul. Это означало, что, хотя Ibanez никогда не сможет почивать на лаврах, компания остается открытой — и именно этого от нее ждут — для создания абсолютно новых дизайнерских идей. Для Fender и Gibson это было бы намного сложнее, поскольку их более консервативная клиентура обычно неохотно принимает отход от классического дизайна (именно поэтому обе компании потратили так много усилий на приобретение других гитарных брендов). Еще одно преимущество, которое имеет Ibanez — это то, что дизайнерская работа не ограничена одной или двумя личностями, чье имя запечатлено на голове грифа, что часто приводит к консерватизму и отказу воспринимать новые идеи и направления. Комбинация японских и американских дизайнерских идей и синергия двух различных культур питают творчество и не позволяют компании стоять на одном месте.

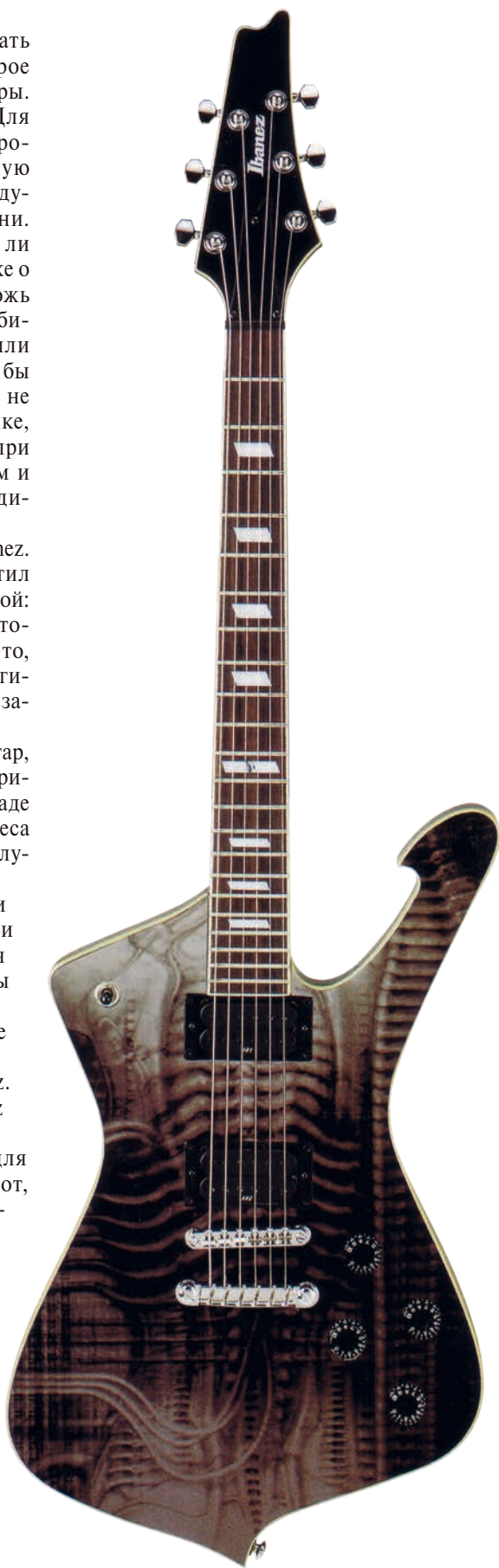
«ОНИ ЗАСТАВИЛИ АМЕРИКАНСКИЕ КОМПАНИИ»

Разумеется, нельзя отрицать сильнейшего влияния, которое Fender и Gibson оказали на гитары. А что стало наследием Ibanez? Для ответа на этот вопрос можно провести интересную и неслучайную параллель с автомобильной индустрией того же периода времени. Без компаний Ford и Chevy вряд ли появилась бы Toyota, не говоря уже о Lexus. В то же время бросает в дрожь от мысли, на каких бы автомобилях производства Ford, Chrysler или GM мы бы ездили сегодня, если бы японские автопроизводители не бросили вызов Большой Тройке, сперва в виде лучшего качества при заимствованном дизайне, а затем и собственными новаторскими дизайнерскими идеями.

Так было и в случае с Ibanez. Как один гитарный эксперт отметил с волшебной, неземной простотой: «Самая замечательная вещь, которую сделали люди с Ibanez — это то, что они заставили американские гитарные компании оторвать свои задницы от стула».

Место Ibanez в истории гитар, как обозначили некоторые историки, заключается не только во вкладе в глобализацию гитарного бизнеса (что тем не менее само по себе заслуживает упоминания).

Свое место Ibanez заслужили тем, что производили и продавали гитары по всему миру, делали для музыкантов лучшие инструменты — что, в свою очередь, заставило остальные компании делать то же самое, часто используя дизайн и новшества, разработанные Ibanez. (один яркий пример: когда Ibanez пришлось разработать более совершенный анкерный стержень для гитар с тонким грифом, нежели тот, что производился в Корее, в течение одного месяца все остальные фабрики начали использовать усовершенствованную конструкцию для производимых на них гитар). Даже уперые поклонники Gibson и Fender, которые «не хотели бы быть Стивом Ваем и играть на зеленом Ibanez», должны улучшить момент и задуматься о том, какими бы были гитары сегодня — и сколько бы они стоили, если бы Ibanez не задрал бы планку качества.



МИРОВОЙ КЛАСС

В настоящее время гитарный бизнес глобализован как никогда. Гитары Ibanez — как и у любого другого крупного производителя — делаются сегодня не только в Японии и в Корее, но также и в Индонезии, и в Китае, иногда на одних и тех же фабриках.

Так что, возможно, вы захотите узнать, играет ли роль наличие логотипа Ibanez на голове грифа? Нам хотелось бы думать, что это так. Дизайн Ibanez всегда останется узнаваемым, вне зависимости от места производства.

Также сотрудники Ibanez по-прежнему работают с людьми с фабрик, обучая их и учась сами, точно так же, как они это делали двадцать лет назад в Корее.

Сотрудники Ibanez всегда присутствуют и следят за состоянием инструментов, вносят предложение и даже обедают совместно с работниками фабрик. Сотрудники Ibanez настолько привыкли к посещению фабрик, что однажды Джиму Донахью пришлось удержать Юджи Ваказоне из компании Hoshino Gakki, когда тот хотел осмотреть рабочие инструменты во время визита на фабрику Taylor в США.

Билл Рейм считает данное преимущество обнадеживающим: «Когда я посетил одну из наших фабрик в Азии, я видел продукцию наших конкурентов, но не самих конкурентов. Однако наши парни из Hoshino Gakki были там, проверяя и осматривая всю продукцию, прежде чем она куда-либо отправлялась — это наполнило меня чувством гордости за то, что мы делаем».

КУДА МЫ ДВИЖЕМСЯ?

Таким образом, за качество мы можем быть спокойны. Тем не менее если бы качество было единственным фактором, Ibanez не столкнулся бы с трудностями в 1985 году.

Умение продавать необходимые музыкантам инструменты не менее важно. Вопрос состоит в следующем: есть ли в арсенале Ibanez нужные инструменты теперь, когда компания Hoshino U.S.A. разменяла уже третий десяток?

До сих пор кажется что ответ на этот вопрос положительный. Раз-

умеется, компания с успехом выпускала новую продукцию, далекую от «тяжелых» направлений в музыке, одновременно держась мертвой хваткой за свою долю основного бизнеса. В дополнение к этому отделение гитарной электроники продолжает разрабатывать все более мощные усилители.

Руководитель отдела акустических гитар компании Hoshino U.S.A., Ирэн Шварцман, русско-украинская эмигрантка (может ли быть гитарный бизнес еще более глобализованным после этого?) недавно вернула в линейку мандолины, выпускавшиеся в 80-х годах, и теперь планирует вновь выпустить банджо. Пока дела идут неплохо.

Оглядываясь на последние 20 лет, можно увидеть, что у Ibanez было практически идеальное цикличное чередование благоприятных и неблагоприятных периодов в истории с длиной цикла в пять лет: 1982–1986 — неблагоприятные годы; 1987–1991 — благоприятные; 1992–1996 — неблагоприятные; 1997–2001 — благоприятные. По состоянию на 2004 год этот мучительный цикл, казалось бы, разорвался.

Тем не менее музыкальные предпочтения не стоят на месте, и звукозаписывающая индустрия (от которой зависит индустрия музыкальных инструментов, поскольку та вызывает увлечение творением музыки) по-прежнему находится на спаде.

Широкая линейка продукции Ibanez охватывает все потребности нынешнего поколения музыкантов. Но будущее переменчиво, и нет никаких гарантий.

Тем не менее одну вещь можно гарантировать: с таким послужным списком, как у Ibanez, следующий этап пути обещает быть, как минимум, интересным. Компания прошла долгий и странный путь с того времени, как Йошитаро Хошино начал работать с музыкальными товарами в семейном книжном магазине в Нагоей в 1908 году.

Сегодня, возможно, патриарх-основатель решил бы, что его компания — вместе со всеми этими американцами и безумными рок-н-ролльщиками — не поддается логическому осмыслению. Но, мы уверены, он был бы горд успехом своей компании и ее ролью в совершенствовании музыкальных инструментов.



Gibson BFG LES PAUL Trem

А В Т О Р Т Е К С Т А : С Е Р Г Е Й Т Ы Н К У



Представьте себе старую видавшую виды джинсовую куртку в стиле «я люблю тяжелый рок 80-х». С годами эта куртка вытерлась, превратившись из синей в голубую. Рукава у нее кто-то отрезал за ненадобностью. На одном из нагрудных карманов шариковой ручкой нарисовано сердце, пронзенное гитарным грифом, на втором кривовато висит металлический значок с эмблемой московского «Спартака». На спине куртки большая нашивка в виде черепа с костями. На плечах следы табачных ожогов и неотстиранные пятна от пролитого когда-то алкоголя. А пахнет она так, что ваше появление в помещении обнаруживают даже раньше, чем видят вашу давно не бритую лохматую голову с сигаретой в зубах.

Ваша девушка ненавидит эту куртку и втайне мечтает если не сжечь ее, то хотя бы куда-нибудь спрятать так далеко, что вам было сложно ее найти. Вашу любимую джинсовую куртку, в которой вы прожили столько

памятных для вас событий, посетили столько невероятных мероприятий, тусили со столькими веселыми людьми — эта куртка давно стала для вас роднее собственной кожи. Это ваш талисман и фирменный знак. И только потом одежда с карманами, куда можно занывать немного денег, мобильник, нож, ключи от дома, мотоцикла и, конечно же, фляжку с бухлом.

Примерно в таком духе была сделана несколько лет назад одна из самых экстремальных в плане «антигламурности» моделей Gibson Les Paul. Речь идет о BFG, которую можно либо обожать, либо ненавидеть. Но равнодушной она не оставит никого. Несмотря на то что, по сути, это обычный Les Paul Studio, этот инструмент не ждет, пока вы вдохнете в него частичку своей души, ибо у него есть собственное тождество аж с самого своего нахального появления на этом свете.

Представьте себе гитару, много лет жившую вдали от города, в заброшенном деревенском гараже, вдали от магазинов с красивыми запчастями для фирменных инструментов. Этот «леспол» много лет



**КРАСКА ДАВНО ОБЛЕЗЛА
С КОРПУСА — ЕЕ ПОТОМ
ДОПОЛНИТЕЛЬНО ОБДИРАЛИ
НЕПОЯТНЫМИ СТОЛЯРНЫМИ
ИНСТРУМЕНТАМИ ЯВНО НЕ
ГИТАРНОГО НАЗНАЧЕНИЯ, ОТЧЕГО
ДЕКА ПОКРЫЛАСЬ НЕРОВНЫМИ
ВОЛНАМИ НАПОДОБИЕ ВЕЧЕРНЕГО
МОРЯ ПЕРЕД НАЧАЛОМ
НЕБОЛЬШОГО ШТОРМА**

служил единственной отрадой какому-нибудь не очень разговорчивому мрачному трактористу, который одинокими вечерами пилил на нем со всей страстью своей угрюмой натуры. Разумеется, гитара очень сильно пообтерлась и стала похожей на своего хозяина, как это часто бывает с любимыми вещами.

Большинство пластиковых деталей сломались, либо разок отвалившись от приложенных к ним усилий, либо просто потерялись в кучах мусора на давно не мытом полу. Поэтому вы не увидите ни крышку на отверстие для регулировки анкера, ни рамок для датчиков, которые вкручены в самое мясо деревянного корпуса. Привычные ручки регулировки тоже исчезли и их место заняли самодельные, выточенные из дерева.

Краска давно облезла с корпуса — ее потом дополнительно обдирали непонятными столярными инструментами явно не гитарного назначения, отчего дека покрылась неровными волнами наподобие вечернего моря перед началом небольшого шторма. Блестящий гляцевый лак давно весь вышел.

Не имея возможности покупать второй инструмент, вы решили проблему гитары с синглами радикально. Поставили в нэк P90 с какой-то старой дедовской полуакустики, обломки которой нашли где-то в соседнем сарае. Вам плевать, что гитара выглядит как Квазимодо — зато в ней все удобно — лак не мешает резонировать голому дереву, а комбинация «хамб-сингл» позволяет добиваться максимальной универсальности в плане звучания.

Вот такой примерно по своему настроению и характеру пришла в наш мир модель BFG Les Paul — одна из наиболее радикальных и бунтарских гитар из того, что делает Gibson.

Для ее надлежащего продвижения в народные массы был призван Gary Moore — ирландский человек, который даже блюзовые баллады исполнял с неистовостью средневекового воина, мечом рубившего направо и налево. Была сделана версия BFG его имени. Казалось бы, BFG уже является произведением искусства, к грубому совершенству которого нельзя ни прибавить ни убавить «ни единого мазка». Однако мы недооценивали креативные силы компа-

нии Gibson, которые сумели сделать этот шедевр экстремальной красоты еще более выделяющимся из общего ряда «нормальных» лесполов. Месяц назад на выставке NAMM была представлена модель BFG Trem, оснащенная тремоло-бриджем в лучших стратовских традициях. Инструмент стал еще более универсальным, и при этом еще менее классическим.

Что ж, мы живем в таком мире, где в одних и тех же районах мечети соседствуют с синагогами и христианскими церквями, где в одних и тех же вагонах метро ездят люди разных цветов кожи, где в одних и тех же магазинах продаются и водка, и йогурт, где по одному и тому же телевизору показывают и взрывы с убийствами, и фигурное катание с художественной гимнастикой. Поэтому у каждого человека должна быть возможность выбрать Les Paul своего собственного стиля, пусть даже и вызывающего приступы отращения у окружающих. Главное, чтобы ты сам любил его, так же как и свою женщину — может быть, и ужасно-крокодильского стиля по меркам гляцевых журналов, но зато для тебя лично самую лучшую.



Jackson Scott Ian Soloist

СЕРГЕЙ ТЫНКУ

ДАЛЕКО НЕ ВСЕ ПОПУЛЯРНЫЕ ХЭВИ-КОМАНДЫ ПРОШЛОГО СУМЕЛИ ДОЖИТЬ ДО НАШИХ ДНЕЙ, И ТЕМ БОЛЕЕ МАЛО КТО ИЗ НИХ ПРОДОЛЖАЕТ ЗАНИМАТЬСЯ ТВОРЧЕСТВОМ НА ТОМ УРОВНЕ, ЗА КОТОРЫЙ НЕ СТЫДНО — МНОГИЕ ВРОДЕ NAZARETH ИЛИ DEEP PURPLE ПРЕВРАТИЛИСЬ В САМОПАРОДИЮ. А ВОТ ANTHRAX — ОНИ НЕ ТАКИЕ

Тема «возвращения» во все времена была одной из самых популярных практически для любого вида творчества: будь то живопись с «блудным сыном», кинематограф с «живыми мертвецами» или эстрадная песня в стиле «Мама I'm Comin Home».

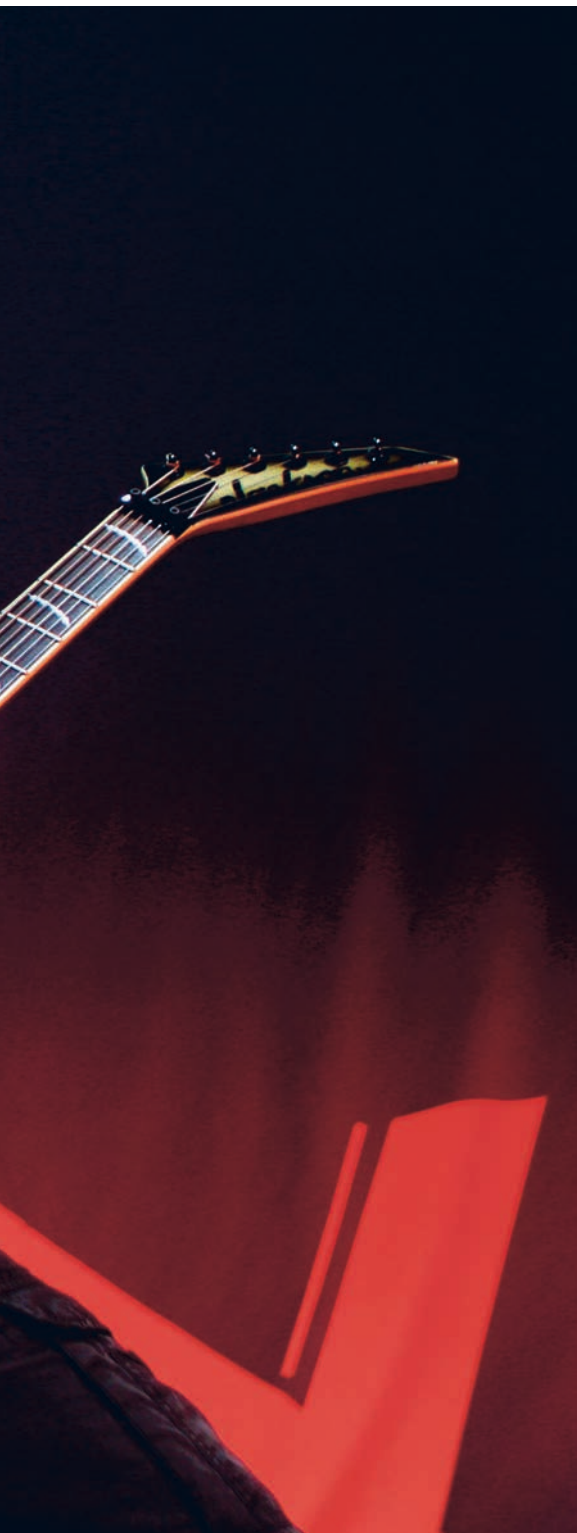
Поэтому нет ничего удивительного в том, что люди искусства постоянно откуда-то уходят, а потом туда возвращаются, причем,

как правило, триумфально (в отличие от случаев, когда к тебе в дом приползает бывшая жена, ободранная и голодная).

Легенда рока из группы Anthrax, один из отцов металлической гитары — Scott Ian, лысый мужчина с бородой, встретишь такого в горах с автоматом Калашникова и точно в штаны наложишь, решил вернуться к Jackson. Простой мексиканский сериал разворачивается на

наших глазах со всеми этими разлуками и камбэками.

Если честно, то я не могу сходу вспомнить хотя бы еще один подобный случай, когда музыкант имел рекламный контракт с одной компанией, потом менял контракт на другой, а затем опять возвращался к истокам. Ведь эдак, чего доброго, еще и Marty Friedman с Dave Mustaine придут обратно на Jackson, а John5, как в молодости, возьмется за Ibanez.



SCOTT IAN В ОЧЕРЕДНОЙ РАЗ СМЕНИЛ ПОДПИСНУЮ МОДЕЛЬ ГИТАРЫ. ОЧЕРЕДЬ ДОШЛА ДО SOLOIST. НАДОЛГО ЛИ?

Почему гитаристы меняют гитарные компании, с которыми они сотрудничают? В гитарных форумах одной из наиболее популярных гипотез является, как водится, самая простая: дескать, «ну вот, поиграл гитарист на одной гитаре, разонравилась она ему и он нашел что-то более удобное и приятно звучащее». Нужно ли говорить, что мыслить подобным образом в 21 столетии есть несколько наивный взгляд на

миро-устройство. Поскольку для профессионального гитариста, имеющего уровень известности в пределах хотя бы одного континента, совсем не проблема получить от компании-производителя инструмент, который будет звучать в любом стиле и на любом уровне, в любом случае достаточном для того, чтобы играть на концертах (а на чем они там в студиях пилят, все равно никто не видит).

Профессия гитариста подразумевает под собой не только творчество — это прежде всего профессия, которая, как и любая другая, направлена на зарабатывание денег. И рекламные контракты с гитарными компаниями — это неотъемлемая часть работы. Мне сложно представить хотя бы одного известного гитариста, кого не отрядил в свои союзники отдел рекламы того или иного бренда. Хотя если задуматься, то я вот не помню именных гитар таких мастеров, как Robert Fripp, John Frusciante, Peter Green, Keith Richards... А ведь они явно обладают популярностью совсем не меньшей, нежели бородатый красавец-сердцеед из Antrax.

Давайте познакомимся с историей Scott Ian. Много лет Jackson делали для него модель JJ. Выглядела эта гитара очень не по-джексоновски. Фактически это был формат «двурогий леспол», но с веселыми элементами в духе «рокабилли» типа изображений игральных костей. На стандартных моделях гриф был кленовый и на болтах, а на «кастомшоповских» все как полагается — честная вклейка.

Потом произошел разрыв отношений между Jackson и Scott Ian, когда последний пошел к Washburn. Почему так произошло, уверен, выяснить будет крайне сложно. Могли на Jackson посчитать, что время групп типа Antrax уже прошло и Ian уже не популярен среди гитаристов. Могли на Washburn решить, что Ian — именно то, что нужно для промоушена какого-либо направления и потому неплохо бы его просто-напросто «перекупить», предложив более денежный контракт.





НАСТОЯЩИЕ ГИТАРНЫЕ ГЕРОИ ВСЕГДА В ПОЧЕТЕ У ПОКЛОННИКОВ ТРУШНОГО РОКА, НЕЗАВИСИМО ОТ ТОГО, НА ГИТАРЕ КАКИХ ФИРМ И МОДЕЛЕЙ ОНИ РУБЯТ СВОИ ЧУМОВЫЕ РИФФЫ И ЖГУТ ФЕЕРИЧНЫЕ СОЛЯКИ

Однако, в любом случае, общеизвестно, что модель Jackson JJ продавалась крайне плохо. Хотя я не думаю, что сменившие ее модели Washburn имели большой успех у покупателей. Особенно это касается той, что практически копировала «джексоновскую».

И вот теперь перед нами новая глава книги «Скотт и Гитары». Удивительно, но обе представляемые модели — это действительно новые на все 100% инструменты.

Но новые они по меркам того, с чем мы привыкли видеть Скотта, а не по меркам самих Jackson.

Итак, это неожиданно оказываются soloist, что, конечно, на несколько порядков увеличивает шансы на хорошие продажи, в отличие от генетически чуждого для «джексонов» JJ-дизайна в духе «двурогого леспола».

Jackson рассказывают красивую легенду о том, что новый инструмент базируется на принадлежащем Скотту Jackson Soloist 1987 года выпуска с запоминающимся логотипом команды New York Yankees. То есть новый инструмент — это якобы действительно попытка скопировать то, на чем по правде играет Scott Ian.

Моделей две: первая — с одним датчиком, который вкручивается прямо в корпус

без каких-либо рамок, и с фиксированным бриджем, обладающим системой «струны сквозь корпус».

Вторая модель — практически традиционный soloist с двумя хамбакерами и фloydом. Единственная деталь, способная смутить поклонника классических форм — это месторасположение переключателя датчиков на «верхнем роге».

Что же мы имеем в итоге? У поклонников Ian нет выхода, даже если у них и было что-то гитарное с его именем в названии, новую модель придется покупать по-любому, потому что она совсем не такая, как предыдущая, а наоборот, с точки зрения большинства гитаристов, даже более привлекательная. Ну а если вы не фанат группы Anthrax, то в любом случае еще один американский soloist в каталоге, тем более правильной конфигурации HH (это вам не какое-нибудь компромиссное HSS) — это всегда приятная возможность рассмотреть еще одно потенциальное обновление своего арсенала.

Другое дело, что перспективы модели с одним датчиком выглядят, как обычно, достаточно туманными: несмотря на то что множество известных людей (Van Halen, Malcolm Young, Marty Friedman, Tom DeLonge, Max Cavalera и другие герои) не стеснялись ограничивать себя всего одним звукоснимателем, массовый гитарист этой модой отнюдь не проникся.

- * уникальная ламповая схема
- * ламповый пружинный ревербератор
- * Macho mode – бустер средних частот и уровня гейна
- * Bass Boost – буст низких частот
- * отключаемый регулятор мастер-громкости
- * лампы 12AX7/ECC83 (x3) в предусилителе
- * лампы 6V6 (x4) в оконечнике
- * мощность усилителя 35 Вт

VOX TB35C2

VOX TB35C1

Британцы с Американским Акцентом

ламповые комбо от разработчика
эксклюзивных усилителей Tony Bruno

Новые комбо-усилители **VOX TB35C1** и **TB35C2** – это результат сотрудничества компании Vox с известным разработчиком американских бутиковых гитарных усилителей **Tony Bruno**, который и ранее принимал участие в создании Vox Hand-Wired AC30, Night Train и др. Уникальной особенностью Vox Tony Bruno Series, наряду с новыми возможностями, стало их характерное звучание, свойственное американским усилителям.

Тони Бруно – авторитетный конструктор эксклюзивных усилителей из США. За время своей карьеры Тони разработал более 1000 моделей, некоторые из которых входят в список лучших в мире.



ОНА КОМПАКТНА И УДОБНА. ЕЕ ОЧЕНЬ ЛЕГКО ОСВОИТЬ. И СТОИТ СОВСЕМ НЕ ДОРОГО... ОНА ПРОСТО ПРОСИТСЯ В РУКИ! УКУЛЕЛЕ — САМЫЙ МАЛЕНЬКИЙ ПЕРСОНАЖ НА СТРАНИЦАХ GUITARS MAGAZINE, ГИТАРА, ЧЬЯ ИСТОРИЯ ПЕРЕЖИВАЛА И ВЗЛЕТЫ, И ПАДЕНИЯ — СЕГОДНЯ ОБРЕТАЕТ НЕОБЫКНОВЕННУЮ ПОПУЛЯРНОСТЬ. А В ИСПОЛНЕНИИ ГИТАРНЫХ МАСТЕРОВ КОМПАНИИ LAG УКУЛЕЛЕ — ЭТО МИНИАТЮРНЫЙ ИНСТРУМЕНТ С СЕРЬЕЗНЫМ ХАРАКТЕРОМ, СОЕДИНИВШИЙ В СЕБЕ РОСКОШНОЕ ЗВУЧАНИЕ И УТОНЧЕННЫЙ ДИЗАЙНЕРСКИЙ МИНИМАЛИЗМ

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



ВОЛШЕБНАЯ УКУЛЕЛЕ МИШЕЛЯ ШАВАРРЬЯ

А В Т О Р С Т А Т Ь И : С Е М Е Н П О П А Д Ю К

Года полтора назад на YouTube появился видеоролик: безымянный азиатский паренек забавно исполняет песню Джейсона Мраза I'm Yours, аккомпанируя себе на крошечной, как и он сам, укулеле. Сей факт не привлек бы нашего внимания, если бы всего через несколько дней видео не собрало более миллиона просмотров и тысячи комментариев в духе «Какой милашка!» и «Что это за гитарка такая смешная?». И это лишь один из многих примеров того, что мини-гитара с экзотическим названием стала трендом в любительском исполнительстве.

Звонкоголосый инструмент, изобретенный в конце позапрошлого века, представляет собой миниатюрную гавайскую гитару с четырьмя, чаще всего нейлоновыми, струнами. Будучи гибридом щипковых инстру-

ментов брагинья и раджао с острова Мадейра, а также португальского кавакиньо, своим появлением укулеле обязана португальцам, иммигрировавшим на Гавайи. О происхождении самого слова ходят споры: по одной версии, в переводе с гавайского это значит «прыгающая блоха» (так как пальцы при игре делают характерные «прыгающие» движения); по другой — это «подарок, пришедший сюда» от гавайских же слов uku (подарок) и lele (приходить). Поначалу гитара-малышка получила распространение на тихоокеанских островах, а после выступления гавайского королевского квартета на Панамской тихоокеанской международной выставке в Сан-Франциско в 1915-м, в США начался бум гавайской музыки. Одновременно укулеле пришлось ко двору в набиравшем популяр-

ность джазе, и ее производство было поставлено на поток. С наступлением шестидесятых, наэлектризованных рок-н-роллом и сексуальной свободой, и позже, в гуле стадионного рока и безжизненной электроники, голос укулеле звучал все слабее. Когда символом нон-конформизма молодых стали «страт» и «лес пол», наша маленькая героиня оказалась немодной смешной безделушкой и была заброшена на чердак всемирной музыки. Вспомнили о ней лишь в конце девяностых, когда мир переводил дух от ревущих рейвов. В моду вошел тихий и вдумчивый неофолк, начинался revival. Двухтысячные, не создав ничего нового, обожествили винтаж и подвергли ироничному прочтению хорошо забытое старое. Лоу-фай, DIY, «игрушечный» саунд дешевых синтезаторов... вот когда



LAG BABY U100S

LAG U77C

LAG U700T

укулеле пришлось как нельзя более кстати, особенно в сфере каверов. На YouTube можно найти целую россыпь таких «красот», потешных, комичных или, как минимум, вызывающих улыбку, — от Smells Like Teen Spirit в профессиональном исполнении The Ukulele Orchestra of Great Britain до незамысловатых хом-ум-видео, например, хитов Ramones в зажигательной интерпретации любительского дуэта Gus & Fin. На ум приходит и Аманда Палмер из Dresden Dolls с ее альбомом кавер-версий Radiohead, исполненных на «волшебной укулеле».

Современная укулеле представлена четырьмя видами, наиболее популярный из которых — сопрано (или стандартная). Это самая компактная модификация, общая длина ее корпуса — всего 53 сантиметра. Концертная немного крупнее — 58 сантиметров. У тенор-укулеле длина 66 см, а у баритона, созданного позднее остальных, в 1940-е годы, — 76 см.

Стандартный строй для сопрано, концертной и тенор-укулеле — C-tuning (G-C-E-A), причем струна G тонкая и настраивается в той же октаве, а не на октаву ниже. Другой вариант строя — на тон выше, D-tuning (A-D-F#-B), который придает звучанию особую благозвучность, особенно это касается самых компактных моделей. У баритонов привычный для гитаристов строй D-G-B-E, только вторая струна настраивается на октаву ниже четвертой. Аккорды для укулеле гораздо более просты в освоении, чем обычные гитарные. И именно поэтому в Японии и Австралии этот инструмент стал даже более популярным среди тех, кто обучается игре, чем классическая гитара.

Некоторые из авторитетных производителей гитар включили укулеле в свою линейку. Отдельное место занимает среди них компания LAG Guitars, созданная тридцать лет назад во Франции гитарным мастером Мишелем Шаваррья (Michel Chavarría), одним из пионеров французской электрогитары. Шаваррья в свое время создал уникальный круговой синтезатор для Жана Мишеля Жарра и бессменный уже 20 лет «эксплорер» для Фила Кемпбелла (Motorhead). «Рок и шик, простота и изысканность, неординарность и традиция — возможно, LAG станет



УКУЛЕЛЕ LAG — МАЛЕНЬКОЕ СОВЕРШЕНСТВО, ВЕДЬ КАЖДОЙ ЕЕ ДЕТАЛИ УДЕЛЯЕТСЯ МАКСИМАЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ

новой алхимией гитарного мира, родившейся в этой вселенной противоречий» — так бессменный глава компании определяет концепцию своих творений. Гитары LAG ценятся во всем мире за потрясающий звук в сочетании с минималистским, но неповторимым дизайном, а главным лозунгом бренда стало «максимальное внимание к каждой детали». Таковы и укулеле, выпускаемые под этой маркой. В каталоге компании четыре серии — 77, 100, 700 и новая 44. Буквы S, C, T в названиях моделей обозначают, как легко догадаться, Soprano, Concert и Tenor, соответственно.

Общие особенности всех укулеле LAG — выпуклая нижняя дека, накладка грифа из массива палисандра, никелевые лады, литые колки с черным сатинованным покрытием, струны Aquila, головка грифа с дизайном Tramontane и черным логотипом LAG. Все инструменты продаются в комплекте с мягким чехлом, также украшенным логотипом.

Покрытие у моделей 77-й и 700-й серий, имеющих натуральный цвет, — French satin, у моделей 100-й серии (они черного цвета) — глянцевый лак. Оба покрытия невероятно эффектны. Знакомство с инструментом начинается со зрительного контакта: вы еще не слышали звучания этой «крошки», но она уже приковала ваш взгляд и просит прикоснуться к ней — соблазн, от которого трудно отказаться.

Инструменты серии 77 имеют корпус из красного дерева, что в комбинации с выпуклой нижней декой дает звук, богатый гармониками. U77S — пожалуй, самая популярная и доступная модель в линейке укулеле

ле LAG. Вы сразу же оцените продуманную конструкцию, которая позволяет исполнять музыку легко и с удобством. Сочетание оригинальной звуковой палитры и эстетической привлекательности делают ее маленьким совершенством. Концертная модель U77C — верный спутник требовательного музыканта в любых обстоятельствах. Она может похвастаться исключительно надежной и точной механикой, а ее универсальность оценят и новички, и профи.

«Черные малышки» — так можно окрестить серию 100, в которую входят сопрано BABY-U100S-BLK и концертная U100C-BLK — обе черного цвета. Корпус из отборного красного дерева покрыт глянцевым лаком. Эти укулеле, создающие невиданный для таких «крошек» акустический объем и очень простые в использовании, подойдут для любого стиля и исполнительской техники. Среди конструктивных особенностей «сотой» серии — инкрустация из клена на голове грифа, накладка грифа из массива красного дерева и окантовка из красного дерева и клена.

В серии 700 — три модели: BABY-U700S, U700C и единственная в линейке LAG тенор-укулеле U700T. Их отличает то, что корпус изготавливается из дерева коа, которое идеально адаптировано к особенностям

инструмента и сообщает ему непередаваемую звуковую окраску, а окантовка выполнена из палисандра и клена. Soprano, пожалуй, наиболее верно наследует традицию укулеле — в том смысле, что музицировать вы сможете в любом месте, в любых обстоятельствах с максимальным комфортом. Concert подойдет и для сопровождения народным песням, и для изучения самых разнообразных инструментальных техник. Тенор-укулеле, имеющая, как мы выяснили, больший размер по сравнению с сопрано и концертной (мензура — 435 мм), предоставляет большую свободу пальцам левой руки. Познакомившись поближе с таким инструментом, сразу ощущаешь, что в нем продумана каждая деталь.

В этом году LAG представила новые модели укулеле. Во-первых, это две «сотки» — сопрано BABY-U100STU-BLK и концертная U100CTU-BLK (традиционно черного цвета), и главная их «фишка» — наличие тюнера. Во-вторых, троица BABY-U700SE, U700CE и U700TE. «Е» в названии говорит о том, что эти гитары оснащены предусилителем. И наконец, появилась новая серия 44, в которую вошли модели U44S и U44C. Особенности новинок — ламинированные верхняя дека и обечайки из красного дерева, а также покрытие French satin.

Когда мы слышим укулеле, ощущается недостаток басов, однако своеобразие этих инструментов — в ярком и звонком звуке, который достигается за счет усиления верхов. К тому же продукция LAG отличается хорошо артикулированным звучанием, без нежелательных призвуков и вибраций.

Что касается качества сборки — оно практически идеальное, без малейших дефектов, следов клея и пр. Надежные колки долго держат строй, а покрытие прочное и защищает от царапин. Возможно, не всем понравится отсутствие маркеров на ладах — они нанесены на торец грифа, но безусловное удобство — это достаточно широкие лады.

В чем же секрет популярности укулеле в начале XXI века? Она легкая, удобная, несложная в освоении, просто взял в руки — и играй! Но это не все. Ее звучание — чистое и незамутненное — способно пробудить простые и сильные переживания. В каждом из нас живет романтик, и эта серьезная игрушка творит волшебство — прикасаясь к ее струнам, мы словно оказываемся в далекой экзотической стране. Там, где под ногами струится мягкий белый песок и океан сливается с небом. Где легкий бриз колышет тропическое марево под медитативные переливы укулеле...

ГИТАРИСТ
MOTORHEAD ФИЛ
КЕМПБЕЛЛ (СЛЕВА)
ВОТ УЖЕ ДВАДЦАТЬ
ЛЕТ НЕ РАССТАЕТСЯ
С «ЭКСПЛОРЕРОМ» LAG.
ЭТОТ ВЫДАЮЩИЙСЯ
ИНСТРУМЕНТ
СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ
НЕГО СКОНСТРУИРОВАЛ
МИШЕЛЬ ШАВАРРЬЯ
(СПРАВА), ОСНОВАТЕЛЬ
И БЕССМЕРНЫЙ
ГЛАВА LAG GUITARS,
ОДИН ИЗ ПИОНЕРОВ
ФРАНЦУЗСКОЙ
ЭЛЕКТРОГИТАРЫ



НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

- 18 Ватт
- 5" динамики
- Регуляторы громкости, НЧ и ВЧ
- Режим Turbo Drive
- Выход для наушников

передовые технологии
 моделирования Valvetronics и Valverea
 100 пользовательских и 100 заводских пресетов
 33 модели усилителей, 11 моделей кабин
 45 моделей эффектов премиум кл
 встроенные стерео динамики для мониторинга
 без дополнительного оборудования
 USB аудио интерфейс

VOX TONELAB EX

Серия процессоров Vox ToneLab делает уверенный шаг вверх по эволюционной лестнице в сторону удобства и функциональности, сохранив в своём сердце тёплое свечение вакуумной лампы. Прочный металлический корпус и проработанный интерфейс ToneLab EX адаптирован для наиболее эффективного использования процессора на живых выступлениях, а набор эффектов подобран таким образом, чтобы удовлетворить потребности музыкантов, играющих в самых разнообразных стилях. Великолепное звучание всех моделей усилителей и эффектов обработки гитарного звука обеспечивается проверенными временем и отлично зарекомендовавшими себя технологиям Valvetronics и Valverea.

ФОТО: АНДРЕЙ РЕКЛАМЫ





сеть музыкальных салонов

музторг

www.muztorg.ru

8 800 555-00-75

м. «Таганская»

Краснохолмская наб., 3, стр. 1
т/ф: (495) 641-04-44,
e-mail: salon@muztorg.ru

м. «Савеловская»

ул. Вятская, 1
т/ф: (495) 641-59-41,
e-mail: salon-2@muztorg.ru

м. «Кузнецкий мост»

ул. Неглинная, 6/2 (МузТорг-Маэстро)
т/ф: (495) 641-59-31

м. «Новогиреево»

ул. Саянская, 11, стр. 1 (МузТорг-Дисконт)
т/ф: (495) 641-59-71

м. «Савеловская»

ул. Вятская, 1 (МузТорг-Yamaha)
т/ф: (495) 641-59-51



Studio Master

ЗАПИСЫВАЙ ХИТЫ У СЕБЯ ДОМА!

последние технологические
достижения позволяют профессионально
записывать музыку в домашних условиях

**МУЗТОРГ ПРЕДЛАГАЕТ
ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ ДЛЯ ДОМАШНЕЙ ЗАПИСИ:**

цифровые AUDIO/MIDI-интерфейсы, многоканальные
звуковые карты для PC/Mac, готовые программно-аппаратные
решения, гитарные и вокальные процессоры эффектов,
микрофоны, микшеры, ламповые приборы студийной
обработки звука, наушники, студийные мониторы ...
и другое оборудование от лидеров индустрии!

DT50 TUBE AMPLIFIER

НЕДЕТСКИЕ НЕИГРУШКИ



НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ЭВОЛЮЦИЯ ЗВУКА

НОВЫЙ УСИЛИТЕЛЬ LINE 6 DT50 — ЭТО СОЧЕТАНИЕ ЛУЧШИХ ТРАДИЦИЙ ЛАМПОВЫХ УСИЛИТЕЛЕЙ BOGNER И СУПЕРСОВРЕМЕННОЙ ТЕХНОЛОГИИ HD-MODEЛИРОВАНИЯ ОТ LINE 6, ОБЕСПЕЧИВАЮЩИЕ НЕПРЕВЗОЙДЕННОЕ КАЧЕСТВО ЗВУЧАНИЯ И УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ. УНИКАЛЬНОЕ ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ LINE 6 DT50 ПОЗВОЛЯЕТ ЗВУЧАТЬ ЕМУ ГОЛОСАМИ ЛУЧШИХ УСИЛИТЕЛЕЙ — AMERICAN CLEAN, ENGLISH CLEAN & CRUNCH И MODERN HIGH GAIN. УСИЛИТЕЛЬ ОБЛАДАЕТ БОЛЬШИМ НАБОРОМ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ, ДЕЛАЮЩИХ LINE 6 DT50 МОЩНЕЙШИМ ИНСТРУМЕНТОМ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ОТЛИЧНОГО ЗВУКА: ДВА КАНАЛА УСИЛИТЕЛЯ С ПОЛНОСТЬЮ НЕЗАВИСИМЫМИ НАСТРОЙКАМИ, MIDI-УПРАВЛЕНИЕ, ВОЗМОЖНОСТЬ ИНТЕГРИРОВАНИЯ С ПРОЦЕССОРАМИ СЕРИИ LINE 6 POD HD, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНАЯ ПЕТЛЯ ЭФФЕКТОВ С УРОВНЕМ ГРОМКОСТИ, ЛИНЕЙНЫЙ ВЫХОД XLR С ЭМУЛЯЦИЕЙ КАБИНЕТА, ВЫХОДЫ ДЛЯ ПОДКЛЮЧЕНИЯ КАБИНЕТОВ НАГРУЗКОЙ 4, 8 И 16 Ом.

ИНФОРМАЦИЯ ONLINE:
WWW.LINE6.RU

LINE 6